WYSPIAŃSKI LILIENTHAL GROTOWSKI

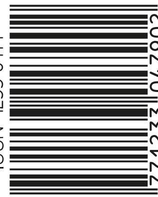
didaskalia

GAZETA TEATRALNA

czerwiec–sierpień 2019 NR 151/152

CENA 12 zł
(w tym 5 % Vat)





INDEKS 333417
ISSN 1233-0477

NIEWIDZIALNOŚĆ FASZYZMU

GISÈLE VIENNE: PRZEWODNIK

PO CO DOBREMU REŻYSEROWI DRAMATURG

WYDAWCA



WSPÓŁWYDAWCA



Wydział Polonistyki
Uniwersytetu Jagiellońskiego

Dofinansowano ze środków
Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.

NA OKŁADCE

AST w Krakowie
#Gwałt na Lukrecji
fot. Bartek Cieniawa

DRAMATURGIA

GISÈLE VIENNE

CAFFE CINO

ZŁOTA MASKA

SZCZĄTKI

TEATR WIĘZIENNY

FASZYZM

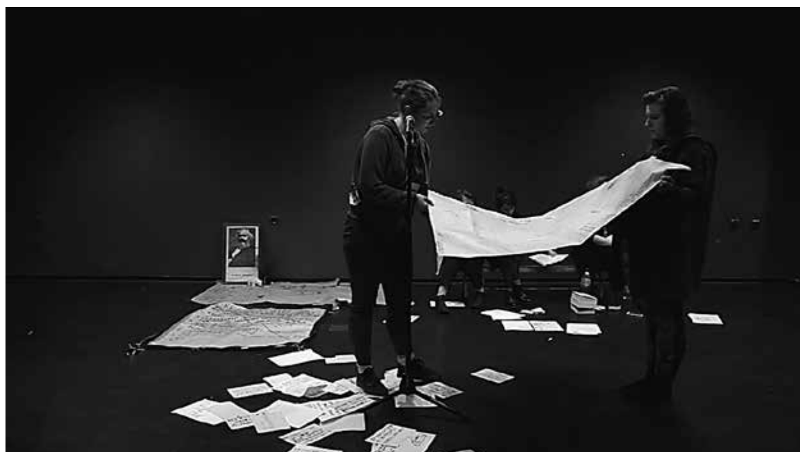
REPERTUAR

FESTIWALE

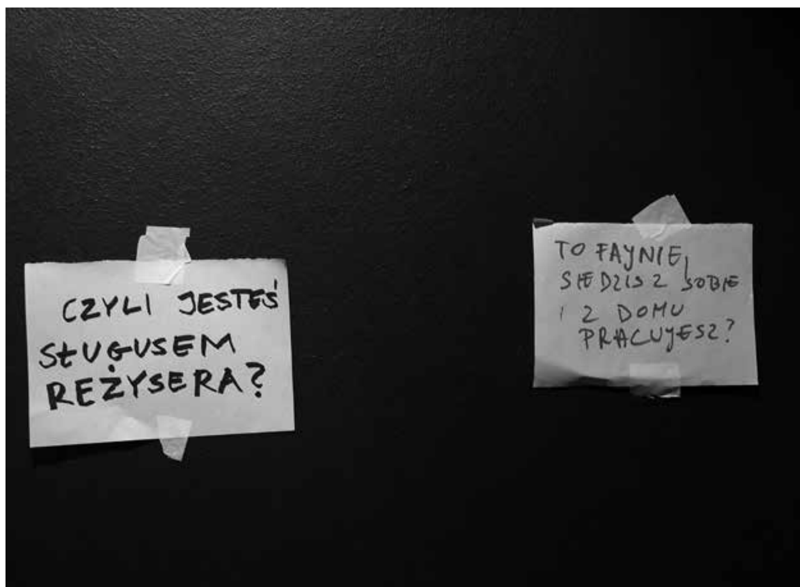
TEATR W KSIĄŻKACH

Autorką koncepcji i wyboru tekstów do bloku o dramaturgii jest Iga Gańczarczyk.









IGA GAŃCZARCZYK

TRUIZMY. O DRAMATURGII

Iga Gańczarczyk (iga_g@o2.pl) – dramaturżka, reżyserka, redaktorka Linii Teatralnej w Korporacji Ha!art, od 2016 roku prodziekan Wydziału Reżyserii Dramatu krakowskiej AST. Numer ORCID: 0000-0001-9849-0615

Abstract: Iga Gańczarczyk's "Truisms: On Dramaturgy"
The article deals with the relationship between dramaturgy and art education. The author wonders about how new trends in contemporary thought on dramaturgy can affect ways of teaching drama in art schools. New methods of work in theatre focused on process, collectivity and interdisciplinarity require a different approach to creating relationships in artistic teams and thinking about individual disciplines in the field of art. What is the role of the art school in promoting these changes? What is the role of the playwright in Polish theater today and in what further direction can the development of drama go in institutional settings?

Key words: dramaturgy, art education, collectivity, interdisciplinarity, process

Dramaturgią zajmuję się od 2002 roku, od kiedy na Wydziale Reżyserii Dramatu ówczesnej PWST (dziś AST) utworzono specjalizację „dramaturg teatru". Byłam jedną z pierwszych studentek tego pionierskiego i eksperymentalnego programu w czasach, kiedy dramaturgia w Polsce dopiero nabierała rozpędu. Uczestniczyłam wówczas w wielu warsztatach dotyczących roli dramaturgii we współczesnym teatrze, organizowanych z dramaturgami z najważniejszych wówczas scen obszaru niemieckojęzycznego (Volksbühne Berlin, Thalia Theater Hamburg, Schauspielhaus Zurych) oraz w pierwszej w Polsce konferencji poświęconej dramaturgii w ramach Forum Dramaturgicznego w Instytucie Teatralnym w Warszawie w 2009 roku. Dyskusje dotyczyły fundamentalnych – jak się wówczas wydawało – kwestii, związanych z potencjalną obecnością dramaturga w teatrze (czy jest artystą, czy intelektualistą), poszukiwania pionierów dramaturgii na polskim gruncie (co charakterystyczne dla polskiego teatru – wśród grona uznanych męskich autorytetów teatralnych; jako ojców założycieli dramaturgii wymieniano, między innymi, Leona Schillera i Ludwika Flaszena [za: Dąbek, 2014, s. 57-61]), pojawiały się również pytania o to, w jakiej mierze obecność dramaturga (jako wirusa) może naruszyć skostniały, hierarchiczny i autorytarny system teatralny w Polsce. Dramaturgia

była więc dla mnie od początku doświadczeniem na przecięciu kilku pól: edukacji artystycznej, refleksji teoretycznej i praktyki zawodowej. Praca dramaturga od zawsze interesowała mnie jako proces, ruch, impuls do przemyślenia na nowo aktywności istniejących w obszarze teatru w izolacji, na zasadzie „albo-albo". Z perspektywy dramaturżki i wykładowczyni[1], zainteresowanej działaniami na styku teorii i praktyki, chciałabym podzielić się kilkoma refleksjami dotyczącymi związków dramaturgii z edukacją artystyczną.

Współczesna refleksja wokół dramaturgii rozwija się w wielu ciekawych kierunkach. Przede wszystkim odchodzi od historycznie ugruntowanych związków z rodzajem władzy czy autorytetu, a co za tym idzie: z „obiektywizmem, wiedzą, uniwersalną perspektywą widza czy klasycznym procesem pracy" (Behrndt, 2010, s. 192), gdzie dramaturg jest odpowiedzialny za przygotowany przed rozpoczęciem prób koncept, za jakim reżyser i zespół powinni podążać. Pojawiają się nowe pytania, które nie tyle dotyczą intelektualnego wkładu dramaturga w przygotowanie spektaklu, ile – przede wszystkim – problematyzują obecność dramaturga w trakcie procesu, akcentując zalety wynikające z intymności i bliskości wspólnych poszukiwań. We wstępie do antologii tekstów poświęconych dramaturgii *The Routledge Companion to Dramaturgy* Magda Romanska pisze, że „zmiany dotyczące sposobu pracy w teatrze, dokonane w ostatniej dekadzie (zwrot w stronę *devised theatre*, praktyk kolektywnych i interdyscyplinarnych, często o międzynarodowym charakterze – IG) wpłynęły na pole dramaturgii na wielu poziomach: procesu produkcji, researchu, zarządzania działami literackimi i zasięgu oddziaływania na publiczność. Wraz z nowymi czasami przychodzi nowy teatr, a wraz z nowym teatrem nadchodzi nowa dramaturgia" (Romanska, 2014, s. 5). Również Synne K. Behrndt, współautorka (wraz Cathy Turner) książki *Dramaturgy and Performance*, zwraca uwagę na fakt, że wejście dramaturga do praktyk artystycznych z pola tańca czy *devised theatre* zintensyfikowało dyskusję wokół nowej dramaturgii i jej związków z procesem, co w konsekwencji doprowadziło do rozwoju nowych form dramaturgii i dramaturgicznych sposobów pracy[2]. Jak dowodzi Behrndt, dramaturg jest niezwykle pożądany w projektach tanecznych i praktykach z dziedziny *devising* z tego względu, że nie mają one uprzedniej struktury czy architektury, a dramaturgia jest projektowana i rozwijana w procesie tworzenia („in real time"). André Lepecki, pisarz i kurator, zajmujący się zarówno performansem, jak i choreografią oraz dramaturgią, uważa, że dramaturg „nie powinien być postrzegany jako zewnętrzne oko czy zdystansowany obserwator, ale jest on (ona) raczej współwinnym, wplątanym i zanurzonym świadkiem, który jest bardzo blisko procesu, w celu zadania właściwych pytań i znalezienia rozwiązań z wewnątrz" (za: Behrndt, 2010, s. 195). Tak rozumiany dramaturg nie jest ani strażnikiem wyjściowego konceptu, ani pierwszym widzem („widzem w sali prób"), nazywającym czy oceniającym efekty pracy, ale odkrywcą wielu możliwości rozwoju spektaklu i potencjalnym moderatorem procesu. Jednym z wariantów „przewodniczenia" procesowi jest również inicjowanie dramaturgicznego myślenia u wszystkich osób zaangażowanych w proces (tamże), co w pracy kolektywnej może prowadzić do zjawiska „dramaturgii bez dramaturga"[3], odejścia od indywidualnego autorstwa na rzecz wspólnego negocjowania znaczeń. Według Behrndt, dramaturg na pewnym etapie pracy dąży do stworzenia porządku w kreatywnym chaosie (lub do stworzenia „prowizorycznej i tymczasowej aranżacji znaczeń" – jak uważa z kolei flamandzka dramaturżka Marianne van Kerkhoven)[4], ale jednocześnie jest istotnym podmiotem naruszającym ów porządek, kwestionującym wyłaniającą się strukturę, żeby pójść dalej, głębiej, z przeczuciem, że do znalezienia jest jeszcze więcej kierunków i bardziej złożony obraz. „Dramaturg jako współpracownik zanurzony w proces pozwala odkryć najciekawsze, krytycznie istotne i trafne pytania, takie, które rzeczywiście powinny być zadane"[5] – stwierdza Behrndt i dodaje, że podważanie wyjściowych założeń i stymulowanie odważnych decyzji umożliwia dramaturgowi właśnie pozycja osoby mocno zaangażowanej w proces.

W praktyce w funkcjonowanie dramaturga w polskim teatrze wpisanych jest wciąż wiele sprzeczności. W krakowskiej Akademii Sztuk Teatralnych dramaturgia jest specjalizacją na Wydziale Reżyserii Dramatu, a zatem możliwie najbliżej procesu powstawania spektaklu. Co sprawia zatem, że w dzisiejszym teatrze, kiedy przygotowanie spektaklu od dawna wykracza poza schemat realizacji dramatu czy prostej adaptacji, na studiach artystycznych i w teatrach nadal fetyszyzowana jest reżyseria, a niejednoznaczna i elastyczna funkcja dramaturga wypada skromnie i blado?

Znajomy dramaturg i dramatopisarz powiedział mi ostatnio, że w Polsce dramaturg nie jest w stanie zająć silnej pozycji, jeśli nie jest autorem dramatów (jakkolwiek szeroko definiowalibyśmy tekst czy scenariusz dla teatru). Inaczej skazuje się na całkowity niebyt medialny, pozostaje poza obiegiem recenzji i nagród, a co za tym idzie, funkcjonuje w przestrzeni frustracji, niedowartościowania i niewidzialności. Jedyny komentarz, na jaki można liczyć, to: „fajnie, że przy tym pracowałeś". Nie tylko praca dramaturga jest niewidzialna, „rozpływa się w procesie", ale też sama postać dramaturga – jak twierdzi belgijska artystka Myriam Van Imschoot – jest niewidzialna, „nie pojawia się na zdjęciu, pozostając w ciemności"[6]. Potrzeba wielu lat, by dostrzec, że w spektaklach, przy których pracował „pozostający w cieniu dramaturg" można znaleźć jakiś wspólny mianownik. Może dlatego wielu dramaturgów aktywnych w polu praktyk tanecznych, sztuk wizualnych czy *devised theatre* nie poprzestaje na praktyce, ale zajmuje się również refleksją teoretyczną, tworząc zapisy procesów powstawania spektakli i wydarzeń performatywnych z punktu widzenia dramaturgii. Wymienić można chociażby wspomnianych już: Myriam Van Imschoot, Marianne van Kerkhoven, André Lepeckiego czy Synne K. Behrndt. Nie tylko dokumentują oni różnorodne modele pracy dramaturgicznej, ale również – ze względu na podwójną perspektywę: dramaturga i badacza – kwestionują zastane formy teatralne,

Zdjęcia 1 i 3: kolektyw Antyteren, *Dzień cudów*; fot. Magdalena Franczuk
Zdjęcia 2 i 4: kadr z performansu dokamerowego w ramach akcji *Dramaturg 24 h*; fot. Iga Gańczarczyk

stawiają istotne pytania dotyczące języka i kształtu powstających spektakli, a w dalszej perspektywie uruchamiają nowe, obiecujące perspektywy myślenia o współczesnym teatrze. W Polsce niewielu jest dziś praktyków, którzy zajmują się zapisem procesu twórczego. Próbował to zmienić Tomasz Plata przy okazji publikacji towarzyszącej projektowi „Re//mix" w Komunie//Warszawa. Jedną z form dokumentacji wydarzenia performatywnego był w niej autozapis. Od dłuższego czasu interesuje mnie refleksja wokół dramaturgii z punktu widzenia praktyków. Zapowiedzią tego typu działań są publikowane w tym numerze fragmenty dwóch prac magisterskich – Patrycji Kowańskiej i Martyny Wawrzyniak, napisanych i obronionych na Wydziale Reżyserii Dramatu AST[7]. W obu pracach odnajduję ślady bliskiej mi refleksji o dramaturgii („nowej dramaturgii", „dramaturgii w ruchu" lub „w procesie"). Obie są pionierskie i mogą być punktem wyjścia do refleksji wokół współczesnych praktyk dramaturgicznych. Dramaturg bowiem jest dziś tym, kto stwarza warunki do uruchomienia procesu, stawiając pytania nie tylko o znaczenia powstającego spektaklu, ale również o różne modele podejścia do współpracy, procesu czy sposobów pozyskiwania i kształtowania materiału.

Najbardziej popularny model dramaturgiczny w Polsce to, rzeczywiście, stopienie w jedno dramaturga/rżki i dramatopisarza/ki, często pracującego/ej w stałym teamie z reżyserem/ką, jak na przykład Jolanta Janiczak i Wiktor Rubin, Tomasz Śpiewak i Michał Borczuch/Remigiusz Brzyk, Michał Buszewicz i Anna Smolar, Paweł Demirski i Monika Strzępka, Agnieszka Jakimiak i Weronika Szczawińska. W 2014 roku na Uniwersytecie Jagiellońskim, w ramach Festiwalu im. Jana Błońskiego, wraz z Sebastianem Majewskim i Grzegorzem Niziołkiem brałam udział w dyskusji na temat specyfiki polskiej dramaturgii. Mówiliśmy wówczas o tym, że model praktyki dramaturgicznej, w której dramaturg jest również odznaczającym się wyrazistym idiomem pisarskim autorem/rką tekstu dla teatru, stanowi lokalny, specyficzny rys funkcji, która jeszcze na początku lat dwutysięcznych odbierana była przez środowisko teatralne w Polsce jako przeszczep z teatru niemieckiego czy brytyjskiego. Oczywiście, wymienić można również osoby, które są dramaturgami na zupełnie innych zasadach, na przykład Piotr Gruszczyński, który pracuje zarówno jako dramaturg teatru, jak i dramaturg spektakli, czy Anka Herbut – dramaturżka wielu projektów z pola tańca czy sztuk performatywnych, członkini interdyscyplinarnej IP Group, jednocześnie zaś autorka tekstów do spektakli w reżyserii Łukasza Twarkowskiego. Twórcy, których przypisałam do modelu dramaturga-dramatopisarza, w większości odnajdują się świetnie również w bardziej kolektywnych formach współpracy. Istnieje, oczywiście, nowy, interdyscyplinarny rys współczesnego polskiego teatru, ukierunkowany na proces, poszukujący nowych sposobów pracy i budowania spektaklu (projekty Komuny//Warszawa, projekty taneczne i z pola sztuk performatywnych w Nowym Teatrze w Warszawie), któremu bardzo kibicuję. To jednak zaledwie światełko w tunelu, bo w większości teatrów instytucjonalnych w Polsce wciąż kwestionuje się obecność dramaturga w procesie pracy nad spektaklem (szczególnie jeśli nie jest on równocześnie autorem/ką tekstu lub scenariusza), a zdarza się, że dyrektorzy teatrów po wprowadzeniu w życie nowych przepisów prawnych dotyczących umów o dzieło odmawiają podpisania takiej umowy z dramaturgiem/rżką i nie akceptują pisemnej eksplikacji (zapisu koncepcji czy opracowania dramaturgicznego), traktując dramaturgię jako usługę (pracę na próbach z ewidencją czasu pracy pod umowę zlecenie).

Szukając przyczyn takiego stanu rzeczy, nie sposób ominąć systemu edukacji artystycznej w Polsce. Uczelnie artystyczne mogłyby zainicjować wypracowywanie katalogu dobrych praktyk w odniesieniu do sytuacji artystów w pracy (ochrony ich praw, uregulowania form zatrudniania i sposobów funkcjonowania na rynku pracy, a także działania na rzecz walki z dyskryminacją i przemocą), zamiast utrwalania dotychczasowych złych praktyk teatralnych opartych na systemach hierarchii, dominacji i wzmacnianiu podziałów pomiędzy różnymi aktywnościami artystycznymi. Można wiele zrobić w tym zakresie, bo myślenie interdyscyplinarne jest bardzo słabo obecne na uczelniach artystycznych o profilu teatralnym. Taniec, teatr dramatyczny, lalkarstwo istniały dotąd w krakowskiej AST jako osobne światy, studenci nie nawiązywali współpracy, rzadko wymieniali się narzędziami i doświadczeniami. Podział na centralę (teatr dramatyczny w Krakowie) i filie zamiejscowe (taniec w Bytomiu, lalkarstwo we Wrocławiu) nie ułatwiał międzywydziałowych transferów. Utrudnia to również nowa ustawa o szkolnictwie wyższym, która właściwie likwiduje interdyscyplinarne i międzywydziałowe jednostki na uczelniach. Są to jednak, w moim odczuciu, kwestie drugorzędne, bo podziały i hierarchie są wpisane w system edukacji artystycznej w Polsce od wielu lat.

Od 2002 roku specjalizację dramaturgiczną na WRD w Krakowie ukończyły dwadzieścia dwie osoby, wszystkie pracują w zawodzie[8]. Wielu absolwentów i absolwentek dramaturgii to dziś uznani dramatopisarze i dramatopisarki, finaliści i laureaci wielu konkursów dramaturgicznych (m.in. Maria Spiss, Jakub Roszkowski, Michał Buszewicz, Agnieszka Jakimiak, Mateusz Pakuła). Absolwenci dramaturgii pełnią również ważne funkcje w teatrach: są kierownikami literackimi i dramaturgami teatrów (na przykład Jakub Roszkowski czy Tomasz Jękot). W 2018 roku Akademia Sztuk Teatralnych w Krakowie przeprowadziła bezprecedensowe postępowanie: Piotr Gruszczyński uzyskał tytuł doktora habilitowanego w dziedzinie sztuk teatralnych, podając jako osiągnięcie artystyczne dramaturgię dwóch spektakli: dramaturgię spektaklu *Francuzi* w reżyserii Krzysztofa Warlikowskiego i dramaturgię spektaklu operowego *Jolanta*/ *Zamek Sinobrodego* w reżyserii Mariusza Trelińskiego. Autoreferat Piotra Gruszczyńskiego jest sprawozdaniem z rozwoju dramaturgii na gruncie polskiego teatru i opisem potencjału, jaki praktyki dramaturgiczne wnoszą do myślenia o współczesnym teatrze. Można

powiedzieć, że to kamień milowy w kontekście dramaturgii jako dyscypliny, biorąc pod uwagę fakt, że kiedy w 2013 roku składałam w tej samej uczelni doktorat poświęcony pracy dramaturgicznej przy spektaklu *Factory 2* w reżyserii Krystiana Lupy jeden z profesorów uczelni artystycznej kształcącej twórców teatralnych odmówił napisania recenzji, ponieważ „nie uznaje dramaturga w teatrze". Choć może się to wydawać nieistotne z punktu widzenia praktyki teatralnej, z perspektywy edukacji artystycznej to bardzo ważne kwestie, które w niedalekiej przyszłości powinny doprowadzić do zmiany mentalności i przeciwdziałania hierarchicznym klasyfikacjom dyscyplin w polu sztuki. Podczas gdy w światowej refleksji dotyczącej współczesnego teatru dyskusja o nowej dramaturgii jest niezwykle intensywna, Magda Romanska szumnie ogłasza XXI wiek czasem dramaturga (Romanska, 2014, s. 14), nieodgadnione jest dla mnie, dlaczego w praktyce teatralnej i na uczelniach artystycznych w Polsce dramaturgia wciąż jest marginalizowana.

Z tego też względu bardzo przemówił do mnie fragment wypowiedzi Jakuba Krofty, opublikowanej przy okazji odmowy przez władze AST pokazania na Festiwalu Szkół Teatralnych w Łodzi spektaklu dyplomowego *Słaby rok* w reżyserii Martyny Majewskiej z Wydziału Lalkarskiego we Wrocławiu: „w Czechach od trzydziestu lat nie obowiązuje już podział na «zakompleksionych lalkarzy» i «nadętych ludzi z dramatu». Jest tak dlatego, że w efekcie środowiskowej dyskusji o lalkarstwie przeprowadzono reformę wydziału, który od tamtej pory nosi nazwę Wydział Teatru Alternatywnego i Lalkowego"[9]. W Polsce od lat nie było dyskusji środowiskowej na temat edukacji artystycznej. Pojawiły się, owszem, zarówno na warszawskiej ASP, jak i w AT, bardzo ważne inicjatywy dotyczące dyskryminacji kobiet na uczelniach artystycznych. W ASP zespół pod kierunkiem Katarzyny Kozyry przygotował raport na temat obecności kobiet na państwowych uczelniach artystycznych („Marne szanse na awanse?"), a artystka Anna Okrasko w ramach wystawy „Malarki – żony dla malarzy" poruszyła temat seksizmu i mobbingu stosowanego wobec przyszłych artystek w ASP. Na Wydziale Reżyserii warszawskiej Akademii Teatralnej inicjatywa studentek i studentów doprowadziła do przerwania zmowy milczenia na temat molestowania i stosowania przemocy psychicznej, co poskutkowało stworzeniem zespołu do opracowania uczelnianego Kodeksu Etyki. ASP ma od niedawna pełnomocniczkę ds. równego traktowania, podobna funkcja zostanie powołana w warszawskiej AT. To pierwsze zwiastuny reformy, która powinna objąć wszystkie uczelnie artystyczne w Polsce.

Piszę o tej potrzebie reformy i dyskusji środowiskowej wokół edukacji artystycznej jako osoba od dłuższego czasu zaangażowana w pracę pedagogiczną na Wydziale Reżyserii Dramatu AST. Zmiany zachodzą bardzo wolno. W ramach uczelnianych projektów badawczych staram się poszerzać myślenie o dramaturgii i współczesnym teatrze jako przestrzeni przecięcia się różnych dyscyplin. Do projektu „Inny teatr" zapraszam twórców takich jak Wojtek Ziemilski, Cezary Tomaszewski, Justyna Sobczyk, którzy reprezentują inne niż tradycyjne, myślenie o teatrze: choć tekst czy partytura są w nim istotne, nie stanowią najważniejszego komponentu spektaklu, a często służebne wobec przedstawienia inne sztuki (taniec, muzyka, sztuki wizualne) zajmują w nim pełnowartościową – niepodlegającą zwyczajowej hierarchii – pozycję. Osobami występującymi na scenie są często amatorzy, defaworyzowane grupy społeczne, performerzy, śpiewacy, tancerze – miejsce aktora może zająć każdy. Niestandardowa formuła nie tylko wiąże się ze strukturalnymi odstępstwami w myśleniu o spektaklu, ale idzie w parze z tematami podejmowanymi przez twórców, choćby eksploracją nowych form dokumentalnych, w tym autobiograficznych. To, co w polskich uczelniach artystycznych może być rozwijane eksperymentalnie pod szyldem „innego teatru", w większości uczelni zagranicznych stanowi zasadę funkcjonowania studiów o profilu artystycznym. Studenci mają możliwość zetknięcia się z różnorodnymi metodami pracy, wybierając równorzędnie pracę z tekstem i pracę z ciałem, obiektem, nowymi mediami.

Na wspomnianym przez Jakuba Kroftę Wydziale Teatru Alternatywnego i Lalkowego DAMU w Pradze zorganizowano w ostatnich latach dwa ważne, międzynarodowe sympozja poświęcone edukacji artystycznej: *Teaching to Transgress. Education of Devised Performance as a Practice of Freedom* (2017) i *Chaos and Method. Teaching Contemporary Performance within Institutions* (2018)[10]. Inicjatorką spotkań pedagogów i artystów związanych z uczelniami artystycznymi była Sodja Zupanc Lotker, dramaturżka wielu projektów z pola *devised theatre*, tańca, mediów, *site specific*, współpracująca między innymi z Lotte van den Berg, Farmą v Jeskyni, CIA Dani Lima, Cristiną Maldonado, Julianem Hetzlem czy Wojtkiem Ziemilskim, wieloletnia dyrektorka artystyczna Praskiego Quadriennale (2008-2015). Zainspirowane tytułem książki amerykańskiej teoretyczki bell hooks – *Teaching to Transgress* – pierwsze sympozjum zgromadziło praktyków z pola sztuk performatywnych, którzy wspólnie zastanawiali się nad strategiami włączenia i zastosowania w edukacji artystycznej cech związanych z *devised theatre*: „kreowaniem niehierarchicznego środowiska w czasie zajęć, podczas których studenci nie uczyliby się bezkrytycznego powielania społecznych schematów i wchodzenia w tradycyjne teatralne role, podczas których nauczyciel uczyłby się wraz ze studentami, działanie oznaczałoby «spotkanie», zadawanie pytań – «kwestionowanie», a akt twórczy byłby odbierany jako akt o charakterze krytycznym"[11]. To bliskie mi myślenie o uczelni artystycznej, którą postrzegam nie tylko jako miejsce przygotowania studentów do zawodu poprzez wskazanie im wielu narzędzi, możliwych do twórczego przetwarzania w przyszłości, ale również jako przestrzeń laboratoryjną, stymulującą kwestionowanie zastanych form teatralnych i rozwijającą pole artystycznych poszukiwań. Czego mamy dziś uczyć studentów kierunków teatralnych? Uczymy dramaturgii? Reżyserii? Michał Borczuch, reżyser, który od kilku lat prowadzi zajęcia na WRD AST w Krakowie, poproszony przeze mnie o podzielenie się swoim doświadczeniem i obserwacjami w pracy z dramaturgami, napisał: „[…] praca dramaturga nad

tekstem dla teatru wymaga wyjątkowej umiejętności połączenia w całość różnych punktów źródłowych, ale też wymaga myślenia strategicznego (konteksty, język, komunikatywność spektaklu). Dramaturg w teatrze nie jest wymysłem – bo nie chodzi o to, czy sam reżyser mógłby robić te rzeczy za dramaturga, czy nie – chodzi konkretnie o to, że zmienił się już sposób pracy i budowania spektaklu" (Borczuch, 2018). Jak i czego uczymy w czasach teatru opartego na bardziej kolektywnych modelach współpracy?

W 2016 roku zainicjowałam na Wydziale Reżyserii Dramatu AST w Krakowie działalność Pracowni Dramaturgicznej, która bazuje na horyzontalnym modelu współpracy, w jej pracach uczestniczą zarówno pedagodzy, jak i studenci specjalności dramaturgicznej WRD. Pracownia – jak napisaliśmy wspólnie w tekście założycielskim – „to dla nas przestrzeń badania możliwości rozwoju dramaturgii w ramach struktur uczelnianych i instytucjonalnych, refleksji nad specyfiką dramaturga w polskim teatrze, monitorowania dramaturgicznego wrzenia, wyłapywania nowych impulsów, prądów i tendencji oraz poszukiwania strategii alternatywnych. W ramach naszych działań łączymy refleksję teoretyczną z szeroko pojętą praktyką teatralną, sprawdzamy potencjał pracy kolektywnej, rehabilitujemy to, co peryferyjne, zapomniane i niekompletne, poszukujemy nieoczywistych tandemów i terenów dotychczas dostatecznie nieeksplorowanych w ramach działań teatralnych"[12]. Jedną z inicjatyw Pracowni Dramaturgicznej jest *Projekt. Archiwum*, czyli zbiór prac dramaturgicznych studentów i absolwentów Wydziału Reżyserii Dramatu AST w Krakowie. Punktem startowym naboru gromadzonych projektów uczyniliśmy rok założenia specjalności: „dramaturg teatru" (rocznik 2002/2003). „Nasze Archiwum to otwarty, rozrastający się i wciąż morfujący zbiór projektów zdobytych, przekazanych i przechwyconych. Poszukujemy prac ukończonych/kompletnych, jak i tych, które czerpią siłę i inspirację z niezborności, niedoróbek, fragmentów, połowiczności, jałowości i niekompletności, będących w stanie zawieszenia pomiędzy dziełem profesjonalnym a zalążkiem nowych idei. Jest to Archiwum dramaturgicznych strategii – od tych klasycznych, tradycyjnych i konwencjonalnych, po alternatywne, wywrotowe, emancypacyjne i eksperymentalne"[13]. Podstawowym celem portalu ma być promowanie pracy kolektywnej. Zależy nam również na odsłanianiu procesu twórczego, przede wszystkim na umieszczeniu pracy dramaturga w polu widzialności. Często jest ona całkowicie niezauważalna, ponieważ materia pracy dramaturgicznej nie jest tak konkretna, jak to ma miejsce w przypadku innych twórców: reżysera (praca z aktorem), scenografa (przestrzeń), choreografa (ruch) czy kompozytora (muzyka). Myśląc o upodmiotowieniu dramaturga, chcielibyśmy uczynić z niego inicjatora procesu twórczego, co prowadzi nas do otwarcia się na mniej oczywiste tandemy niż reżyser – dramaturg lub właśnie na pracę kolektywną, w której nie ma przypisanych na stałe funkcji. Portal ma pomagać w nawiązywaniu branżowych znajomości, ma promować współpracę w oparciu o konkretne realizacje studentów, a nie o rekomendacje pedagogów. Strona ma być także narzędziem, które umożliwi zespołowi Pracowni eksperymentowanie z własnym archiwum. Potencjalnymi odbiorcami portalu będą dramaturdzy, reżyserzy, dyrektorzy teatrów, kandydaci na studia, studenci kierunków humanistycznych i artystycznych. Archiwum jest zorganizowane wokół trzech kategorii: „Przeszukuj", „Dociekaj" i „Doświadczaj". Panel „Przeszukuj" zawiera możliwość prostego wyszukiwania zbiorów (według kategorii takich jak na przykład autor, tytuł, data powstania, gatunek itp.). Panel „Dociekaj" daje możliwość wyszukiwania zaawansowanego (według kategorii niestandardowych, na przykład mnożenia hashtagów). Panel „Doświadczaj" będzie realizowany jako osobna propozycja dramaturgiczna, przygotowana według klucza kuratorskiego przez zespół Pracowni. Myślimy wstępnie o trzech matrycach projektów kuratorskich: mapie (ścieżce narracyjnej), konstelacji (ścieżce asocjacyjnej) i centrum (ścieżce zogniskowanej na jednym obiekcie i analizującej go poprzez detale). Chcielibyśmy, żeby nasze działania z archiwum miały więcej wspólnego z re-enactmentem zgromadzonych materiałów niż z muzealną bazą danych, żeby korzystały z narzędzi dramaturgicznych do opisu dramaturgii. Trzeba dodać, że *Projekt. Archiwum* nie był pierwszym kolektywnym projektem na WRD. W 2015 roku jeszcze przed rozpoczęciem działalności Pracowni, studenci dramaturgii i reżyserii ówczesnego roku III założyli kolektyw Antyteren i w miejsce indywidualnych egzaminów przygotowali wspólne wydarzenie (pod opieką prof. Grzegorza Niziołka) zatytułowane *Dzień cudów*. Był to cykl działań performatywnych w przestrzeni publicznej: przywitanie uchodźców w Krakowie, odsłonięcie efemerycznego pomnika Szmula Wasersztajna, „za odwagę w głoszeniu prawdy o mordzie Żydów przez polską ludność cywilną w 1941 roku w Jedwabnem", ślub Joanny i Magdy, czyli teatralizowana ceremonia zawarcia związku małżeńskiego przez parę jednopłciową[14].

Wydarzeniem założycielskim Pracowni Dramaturgicznej był natomiast projekt *Dramaturg 24h* realizowany w ramach Dni Otwartych Wydziału Reżyserii Dramatu (2016). Projekt polegał na dwudziestoczterogodzinnym poszukiwaniu tożsamości dramaturga, a także performatywnego potencjału działań dramaturgicznych oraz możliwości zaistnienia relacji między widzem a dramaturgiem. „Wychodzimy poza naszą strefę komfortu, asekuracyjne teoretyzowanie, perspektywę obserwatora, pozycję eksperta. Wychodzimy z ukrycia i zza pleców reżysera. Zapraszamy do wspólnego kreowania i zmyślania, kontekstualizowania i adaptowania, podsłuchiwania i podglądania, spożywania posiłków i sprzedawania pomysłów. Pracujemy 24h bez przerwy[15] – tak brzmiało skierowane do widzów ogłoszenie. Tym razem był to pierwszy kolektywny projekt, realizowany oddolnie przez studentki dramaturgii z różnych lat (oczywiście te, które się zgłosiły)[16]. Chodziło w nim nie tylko o wątek autotematyczny, wspólny namysł nad funkcją i pozycją dramaturga we współczesnym teatrze, o wprowadzenie go w pole widzialności, ale także o sprzeciw

wobec szkolnych pokazów otwartych czy idei egzaminów, prezentujących efekt, a nie proces, i wrzucających studentów w tryb rywalizacji, a nie współpracy. Przez dwadzieścia cztery godziny (od szesnastej jednego dnia do szesnastej dnia następnego) grupa dramaturżek przebywała wspólnie w przestrzeni szkolnego klubu, z którego obraz w formie *live streaming* był wyświetlany na głównych schodach w hallu. W dowolnym momencie trwania projektu można było wejść do klubu i przyjrzeć się zespołowej pracy dramaturgicznej. „Chciałybyśmy tworzyć kolektyw, ale na razie tworzymy dzikie plemię”[17] – takie hasło pojawiło się jako jeden z punktów wymyślonego wspólnie regulaminu. W innym miejscu zapisano „ustalamy regulamin i zasady funkcjonowania grupy” oraz „chodzi o to, żeby znaleźć wspólny język”. W jeszcze innym: „Gdybyśmy nazwały to *open workshop*, to byłybyśmy w lepszej sytuacji”. W pierwszych godzinach trwania projektu grupa zapisała na kartkach wszystkie negatywne zasłyszane komentarze dotyczące pracy dramaturga, np: „czyli jesteś sługusem reżysera?”, „to fajnie, siedzisz sobie i w domu pracujesz”, „ale to jest po prostu scenarzysta, nie?”, „czy musisz znać wszystkie konteksty?”, „czy dramaturg to po prostu gorszy reżyser?”, „ale przecież ty nie musisz być na próbie”, „po co dobremu reżyserowi dramaturg?”, „to jest niemiecki wynalazek, to się tutaj nie przyjmie”. Po kolejnych kilku godzinach pojawiła się potrzeba sformułowania własnego stanowiska: „Oczekujemy wsparcia naszej pozycji także przez pozostałych członków zespołu”, „Nie traktuje się dramaturga jak koła ratunkowego do ratowania pasażerów tonącego statku”, „nie chcę być niewolnikiem zastanej zasady i nie chcę być niewolnikiem sprawdzonego klasyka”, „niech nastanie czas, w którym funkcja dramaturga jest oczywista, a nie dziwaczna”, „czujemy, że nie mamy żadnej dramaturgicznej tożsamości”. Po dwudziestu czterech godzinach zapisywania kartek, przygotowywania i spożywania posiłków, spania, rozmów z osobami, które pojawiły się w przestrzeni klubu, grupa dramaturżek nagrała do kamery dwugodzinny manifest: oświadczenie-hybrydę, w którym znalazły się wszystkie teksty wyprodukowane w trakcie wspólnej doby oraz te powstałe w ramach przygotowań do wydarzenia, włączając podania do dziekana i kanclerza, a także prywatną korespondencję (maile i sms-y). Ten dokamerowy performans to również zapis fizycznego zmęczenia osób biorących udział w wydarzeniu, doświadczonych przez nich kryzysów oraz zaistniałych między nimi nowych relacji. Dwudziestoczterogodzinny projekt dotyczący tożsamości dramaturga okazał się jednocześnie pierwszym krokiem w stronę oddolnego rozwijania metody *devised theatre* na Wydziale Reżyserii.

W styczniu 2019 roku wraz ze studentkami z Pracowni Dramaturgicznej brałam udział w kampusie dramaturgicznym *Deep Dive Dramaturgy* w Münchner Kammerspiele. Spotkałyśmy się z nauczycielami i studentami dramaturgii z Amsterdamu (MA International Dramaturgy, University of Amsterdam), Londynu (MA Theater Criticism and Dramaturgy, Royal Central School for Speech and Drama) i Monachium (MA Dramaturgy, Theaterakademie August Everding). Każda z grup prezentowała charakterystykę kierunku, program studiów dramaturgicznych i główne założenia kształcenia dramaturgów. Zarówno w Wielkiej Brytanii, jak i w Amsterdamie studia dramaturgiczne (licencjackie i magisterskie) realizowane są na uniwersytetach. Duška Radosavljević z londyńskiej Royal Central School for Speech and Drama, autorka nagradzanej książki *Theatre-Making: Text and Performance in the 21st Century*, przedstawiając brytyjską specyfikę dramaturgii, mówiła dużo o związkach dramaturgii i *devised theatre*. Tradycja teatru brytyjskiego opierała się dotąd na dwóch filarach: intensywnym rozwoju dramatopisarstwa i nauce treningu aktorskiego. Edukacja w szkołach teatralnych (tradycyjnych „drama schools”) dotyczyła przede wszystkim przygotowania aktorskiego, nie reżyserskiego, a studia uniwersyteckie oferowały edukację zarówno z zakresu dramatu i teatru (University Drama Departement/Drama Degrees), jak i sztuk performatywnych (Performance Studies Degrees). Duška Radosavljević we wstępie do książki *Theatre-Making* wspomina, że studia na kierunku Drama Degrees nie wyposażyły jej w narzędzia do uprawiania zawodu, jakim jest aktorstwo, reżyseria czy dramatopisarstwo, a jednocześnie dały jej umiejętności do zajmowania się każdą z tych aktywności. Nie studiowała dramaturgii, ale tak się stało, że zaczęła pracować jako dramaturg, a to z kolei uruchomiło w niej umiejętność przyglądania się procesowi produkcji spektaklu w szerszym kadrze: zainteresowania tym, jak coś działa, jak jest zrobione i w jakie relacje wchodzi z widzem. Tytułowe „Theatre-Making” jest więc dla niej synonimem dramaturgii i po części wzięło się ze zmęczenia autorki ciągłym definiowaniem tego, co właściwie oznacza dramaturgia (zob.: Radosavljević , 2013). „Theatre-Maker” to dla niej nowy zawód, pozwalający na bardziej holistyczne podejście do aktywności artystycznych w polu teatru, bardziej multidyscyplinarne i niewymagające profesjonalizacji. W londyńskiej Royal Central School for Speech and Drama program studiów magisterskich dla dramaturgów obejmuje dwa moduły zajęć: „Text Project” i „MMM (Mouvement, Media, Material)”, znosząc odwieczny antagonizm w brytyjskim teatrze między nowym dramatopisarstwem i *devised theatre*, który cechował brak tekstu, praca kolektywna i improwizacja.

Dramaturgia w Amsterdamie (MA International Dramaturgy, University of Amsterdam) ma silne zaplecze teoretyczne. Studia magisterskie zaczynają się od przedmiotu „Key Concepts in Theatre and Performance”. W czasie pierwszych ośmiu tygodni studenci poznają metodologię teatralną i dwa najważniejsze koncepty: „teatralność” i „performatywność”. Uczą się także, jak przeprowadzać research, zanim przystąpią do pracy z danym reżyserem lub zanim zdecydują się na pracę nad adaptacją[18]. Na pierwszych zajęciach studenci spotykają się dramaturgami z trzech krajów, starszymi i młodszymi, którzy opowiadają o swojej pracy. Raz w miesiącu na seminarium dramaturgicznym pojawia się gościnnie reżyser lub dramaturg w celu przeprowadzenia warsztatów, ćwiczeń lub wykładu. Bardzo ważną pracą jest pisanie

konspektu dramaturgicznego. To zadanie, które decyduje o przyjęciu na studia, a następnie jest rozwijane w trakcie studiów w systemie półrocznym. „Na koniec każdego semestru piszemy takie konspekty, żeby sprawdzić, jak się rozwijamy pod względem dramaturgii, czy nasze konspekty nie stają się «zbyt» reżyserskie lub «zbyt» teoretyczne”[19]. Dramaturgia w Monachium (MA Dramaturgy, Theaterakademie August Everding) pod pewnymi względami jest zbliżona profilem do Akademii Sztuk Teatralnych w Krakowie, ale oferuje dwuletni kurs dramaturgiczny, ukierunkowany na współczesny teatr, różnorodność form i crossdyscyplinarność. Szczególnie zainteresował mnie jeden kurs, o którym opowiadała studiująca w Monachium Laura Mangels, dotyczący dramaturgii instytucji. Przedmiotem badań nie są organizacja pracy w teatrze lub zarządzanie instytucjami kultury, opisywane często z punktu widzenia dyrektorów, ale istniejące w instytucjach struktury władzy widziane z perspektywy artystów, w tym różne modele pracy dramaturgicznej. Jak się okazuje, również w teatrze niemieckim, w którym tradycja dramaturgii jest zdecydowanie dłuższa i silniejsza niż w teatrze polskim, trwa obecnie dyskusja nad potencjalnymi kierunkami rozwoju nowej dramaturgii, bo model dramaturga-filozofa czy dramaturga-teoretyka, podobnie jak model dramaturga-dramatopisarza, okazał się niewystarczający[20].

To zatem pod wieloma względami ciekawy moment dla dramaturgii, ale też spore wyzwanie dla systemu edukacji artystycznej. Kiedy upominam się o większe otwarcie się na interdyscyplinarność w myśleniu o dramaturgii w Akademii Sztuk Teatralnych w Krakowie, często spotykam się z zarzutem: „ale gdzie oni później znajdą pracę?”. O fetyszu „zatrudnialności” ciekawie piszą aktywiści z grupy Precarious Workers Brigade w książce *Training for Exploitation? Politicising Employability and Reclaiming Education* (ze wstępem Silvii Federici). To publikacja, której celem jest wsparcie studentów i artystów w kwestionowaniu dominujących dyskursów wokół pracy, zatrudnialności i kariery, i odkrywanie alternatywnych dróg zaangażowania w pracę i w ekonomię. Zawiera narzędzia służące do „krytycznego badania związków między edukacją, pracą i ekonomią kultury”[21]. To właśnie mam na myśli, kiedy domagam się od uczelni artystycznych wypracowania katalogu dobrych praktyk, uwzględniających różne modele pracy w teatrach. To również dobry impuls do tego, by w ramach struktur uczelnianych opisywać (indywidualnie lub kolektywnie) narzędzia uruchamiające proces twórczy, który często pozostaje owiany aurą tajemniczości. Taki praktyczny wymiar ma książka Marty Miłoszewskiej *Adaptacja. Skrzynka z narzędziami*, przygotowana i wydana w warszawskiej Akademii Teatralnej w 2018 roku, czy prace magisterskie Patrycji Kowańskiej *Ruch dramaturga. Próba konstruowania przybornika dramaturgii ciała, instalacji i performance'u* i Martyny Wawrzyniak *Strategie i narzędzia dramaturga – między doświadczeniem a zapisem*, których fragmenty publikujemy.

Pozostaje pytanie: „jak uczyć kreatywnego, krytycznego myślenia? Jak uruchamiać studentów do tworzenia nowych terytoriów nieznanego i niepomyślanego zamiast potwierdzania istniejącego? Jak pomóc im się zgubić w konstruktywny sposób?”[22] W ramach działań związanych z Pracownią Dramaturgiczną postanowiłam zbierać opisy zadań dramaturgicznych. Zainspirowana przez Sodję Zupanc Lotker zestawieniem „chaosu i metody” jako dwóch strategii nauczania, w ramach przygotowań do praskiego sympozjum, zaczęłam się zastanawiać nad charakterem zajęć dramaturgicznych na WRD. Zainteresowały mnie w pierwszej kolejności zajęcia prowadzone przez reżyserów, którzy własne artystyczne poszukiwania rozpoczynają często bez przygotowanego tekstu, ale z przygotowanym tematem, rozwijanym bezpośrednio na próbach z aktorami i opracowywanym samodzielnie lub z dramaturgiem/ami. Chciałam się przyjrzeć zyskom ze spotkania studentów dramaturgii z pedagogami-reżyserami, bo bliskość reżyserii i dramaturgii na WRD AST oraz wykonywanie tych samych zadań przez studentów obu specjalizacji ma zarówno zalety (możliwość poznania od środka procesu twórczego), jak i wady (mieszanie kompetencji, rywalizacja zamiast współpracy). Poprosiłam więc studentów i absolwentów WRD o opisanie zadań z zajęć z „Dramaturgii zdarzenia” (na I roku studiów) prowadzonych przez Michała Borczucha i z „Dramaturgii” prowadzonej przez Krystiana Lupę (na II roku studiów). Trzynaście osób spośród czterdziestu odpowiedziało na moją prośbę[23]. W dalszej części tekstu będę bazować na ich pamięci[24].

Krystian Lupa od kilkunastu lat pracuje ze studentami nad gestem narracyjnym. Pierwszym zadaniem jest zawsze napisanie tekstu: raz był to opis konkretnego zdarzenia, innym razem opis sytuacji pomiędzy dwiema osobami, która dotyczyła istotnego emocjonalnego wydarzenia, jeszcze innym razem temat był narzucony (konflikt, depresja, dwie minuty grzechu warte). Następnie w ramach zajęć studenci czytają na głos każdy tekst, na każdych zajęciach jeden. Wspólnie analizują formę narracji, jaką dana osoba przyjęła, oraz sposób, w jaki gest narracyjny wpływa na postrzeganie postaci i historii. Lupa proponuje, żeby studenci zwracali się do siebie w oficjalnej formie (pan, pani) – mają być krytykami, nie kolegami. Ten dystans eliminuje prywatne, osobiste uwagi i wymaga rzeczowości. To jeden z elementów „etyki feedbacku”. Lupa często nadaje studentom pseudonimy, fałszywe imiona, żeby dodatkowo ich od siebie oddalić. Podczas dyskusji o tekście autor nigdy na początku nie ma prawa głosu. Można ewentualnie zadać mu po jednym pytaniu. Tylko na nie może odpowiedzieć. „Pamiętam że fakt, że musiałam milczeć, słuchając całej grupy, sprawił, że bardzo dużo się o własnym tekście dowiedziałam, zaczęłam inaczej go rozumieć, zaczął mnie interesować, zobaczyłam go w ogóle jako zjawisko, jako literaturę, jako wyraz czegoś, co jest ode mnie osobne” – zanotowała jedna z dramaturżek (P.K.). Jeśli tekst rozbudza dyskusję w grupie, Lupa decyduje się pogłębić jego problematykę. „Aby to uczynić stosował metodę «wariacji». Grupa otrzymywała zadanie, aby odpowiedzieć na tekst kolegi lub koleżanki w różnych formach: listu – dialogu

– monologu wewnętrznego – wariacje miały na celu twórcze uruchomienie tematów wyjściowego tekstu” – napisał jeden z absolwentów (M.S.) Student z wcześniejszego roku określił ten proces inaczej: „Były to odpowiedzi do opowiadań kolegów. Wybieraliśmy interesujący nas motyw, perspektywę czy postać. Najczęściej to była jakaś ukryta postać, z tego, co pamiętam. Kolejnym zadaniem było napisanie naszych odpowiedzi do oryginalnego opowiadania właśnie z perspektywy innej postaci albo innego motywu. Historie więc pączkowały o nowych bohaterów, nowe tematy i zdarzenia” (H.S.). Jedna ze studentek pamiętała, że zapisała historię opowiedzianą jej przez sąsiadkę o tym, jak opiekowała się umierającą matką zakonnicy. „Prosiłam sąsiadkę o opowiadanie tej historii do znudzenia, aż zaczęły wychodzić nowe szczegóły i perspektywy, nagrywałam każdą wersje, a potem ona wcielała się w rolę siebie z przeszłości, zakonnicy i umierającej matki, aż nie było wiadomo, kim opowiadająca jest w tej historii i z kim się najbardziej utożsamia. Nie ukrywałam też swojego głosu i własnych zadań, jakie jej dawałam do wykonania” – wspomina (E.D.). Przez cały rok studenci obserwują, jak oryginalne teksty się odsłaniają i pogłębiają, jak morfują. Lupa używa podobnych strategii w improwizacjach aktorskich. Grupa aktorów przeprowadza, na przykład, wywiady z postacią, a same improwizacje mają zwykle prowadzić do uzyskania pogłębionych, apokryficznych wersji pierwotnego tekstu. Podczas zajęć okrężną, nieoczywistą drogą reżyserzy i dramaturdzy uczą się adaptacji i technik narracyjnych. Forma egzaminu najczęściej jest dowolna. Można przygotować film, instalację, performans. Ważne, żeby praca powstała z inspiracji źródłowym tekstem. Nie trzeba opierać się na własnej narracji. Za punkt wyjścia można wziąć cudzy tekst lub własną interpretację cudzego tekstu. Według jednej z absolwentek (P.K.), „zadanie było postawione bardzo niejasno, ale jednocześnie byliśmy tak nasiąknięci takim hiperlinkowym myśleniem, że wydawało się oczywiste”.

Na zajęciach z „Dramaturgii zdarzenia” prowadzonych przez Michała Borczucha studenci pracowali inaczej. Punktem wyjścia było zwykle hasło, które stanowiło jedynie impuls do działania. Przykładowo w ramach projektu „Hero” studenci mieli wybrać osobę, która będzie ich bohaterem/ką, zapoznać się z jego/jej historią, a następnie wybrać jakiś aspekt tej osoby i wykonać gest artystyczny wobec zebranego materiału. Forma, podobnie jak w przypadku zajęć Lupy, mogła być dowolna. Chodziło o scenę, film, wydarzenie lub narrację, które ujawniłyby niezwykłość wybranej osoby, mimo że był to ktoś zwyczajny. W niektórych realizacjach projekt „Hero” nie zakładał kontaktu i relacji z pierwowzorem, ale polegał na obserwacji wybranej osoby (plan dnia, zwyczaje, sposób wypowiedzi etc.), a następnie wykreowaniu z niej postaci superbohatera. W ramach projektu „Portret” zadanie polegało na próbie zbadania i zobrazowania jakiejś jednostki w kontekście społecznym i każdym innym, który mógł się okazać interesujący. Jeden ze studentów na trzy dni i cztery noce został bezdomnym, by „zinwigilować” innego bezdomnego, którego życiorys wydał mu się intrygujący. „Niestety, przez tych kilka dni udało mi się tylko na moment spotkać omawiany «obiekt», dałem się natomiast wciągnąć w świat melin i jadłodajni, co spowodowane było głodem i strachem przed nocą. W ten sposób to ja, nie mój pustelnik, stałem się dla siebie obiektem obserwacji, paradoksalnie «portretując» w pewnym stopniu obraz człowieka bezdomnego na sobie samym, łącznie z jego zmęczeniem, stanem psychicznym, a nawet zapachem” – relacjonował student obecnego V roku (R.M.). Jednym z najciekawszych wśród opisanych zadań było hasło „Kontrowersyjny temat”. Studenci wspominają, że zadanie było trudne i podchwytliwe, bo co właściwie miałaby znaczyć „kontrowersyjność” we współczesnej sztuce? Zanim więc studenci zdecydowali się na własne kontrowersyjne tematy, Michał Borczuch przynosił na zajęcia różne prace artystyczne (głównie filmy i performanse), by wspólnie zastanawiać się, jaki jest każdorazowo mechanizm kontrowersji. „Szukaliśmy czegoś miękkiego; co niby jest «normalne», ale czegoś w tym jest «za dużo»” – wspomina jedna z uczestniczek kursu, obecnie studentka V roku (J.B.). W drugim semestrze każdy prezentował własny temat. „Michał fantastycznie nas «prowokował», zadawał podchwytliwe pytania, przyglądał się naszym tematom z różnych, czasem zaskakujących perspektyw” – relacjonuje jedna z reżyserek (A.P.). Tematy podejmowane przez studentów były bardzo różne. Jedna osoba zajęła się kwestią aktorskiego odgrywania spotów charytatywnych, wychodząc z założenia, że występujące w nich chore dzieci to tak naprawdę specjalnie ucharakteryzowani mali aktorzy. Ktoś inny sprawdzał, czy jest możliwe przyjęcie karłów na studia aktorskie w AST Krakowie, pytając o to uczących na tym wydziale aktorów. Proste, naiwne pytania, na które padały wymijające odpowiedzi, ujawniły szereg niepisanych zakazów nie tylko w odniesieniu do aktorstwa, ale w ogóle teatru. Wśród prac był również mokument na temat kazirodztwa: studentka wcielała się w dziewczynę, która ma kazirodczy związek z siostrą. Filmował je chłopak tej pierwszej, a rzucane przez niego spoza kadru uwagi reżyserskie okazały się najbardziej kontrowersyjnym elementem filmu. Był również projekt dotyczący terenu byłego obozu koncentracyjnego w Płaszowie, gdzie obecnie ludzie wyprowadzają psy albo chodzą się opalać. A także osobisty projekt jednej ze studentek o jej ukraińskich korzeniach. „Zrobiłam film o moich ukraińskich korzeniach, oparty na rodzinnych zdjęciach i mojej wizycie po latach w stuletniej drewnianej chacie należącej do mojej rodziny (w Beskidzie Niskim), gdzie spędzałam każde wakacje jako dziecko – zestawiłam to z antyukraińskim hejtem w internecie i pogardą, z jaką rodzina mojej mamy wyrażała się o rodzinie mojego ojca, oraz ze skojarzeniami z UPA” – wspomina jedna z absolwentek (A.P.). Na egzaminie w większości zaprezentowano filmy. W przypadku zajęć z „Dramaturgii zdarzenia”[25] trudno mówić o konkretnej metodzie pracy. Charakter zajęć przypomina raczej przestrzeń twórczego laboratorium. Proces przebiegał od wyzwania rzuconego studentom, przez szereg inspiracji, do indywidulanych eksperymentów. Praca była w dużym stopniu samodzielna. Oba

kursy, choć dotyczą dramaturgii, są również alternatywą dla tradycyjnej szkoły reżyserii, której podstawę stanowi praca z aktorem i inscenizacja, a która jest dominującym nurtem w AST w Krakowie. Wzajemne przepływy między dyscyplinami są niezbędne, jeśli chcemy, by edukacja artystyczna nie odstawała od dynamicznie zmieniającej się praktyki teatralnej. Potencjał opisanych kursów dramaturgicznych najlepiej podsumuje zdanie jednej z absolwentek (P.K.): „[…] teraz, z perspektywy czasu, coraz bardziej myślę, że na tym w dużej mierze polega reżyseria – na gotowości do pracy z elastyczną materią”. W dramaturgii w dużej mierze chodzi o to samo. Według dramaturżki Bojany Bauer, „eksperymentalna natura dramaturgii polega na tym, że jest tak wiele dramaturgii, jak wiele jest procesów twórczych”[26]. Brzmi to jak truizm, ale czy jest truizmem, skoro jeszcze nie działa w praktyce?

Rozwój dramaturgii na uczelniach artystycznych może stać się impulsem do zmiany paradygmatu edukacji artystycznej: przejścia od modelu opartego na silnej pozycji reżysera czy reżyserki w stronę upodmiotowienia pozostałych realizatorów oraz dowartościowania zespołowości, co w rezultacie – już na studiach – może prowadzić do odkrycia nowych form współpracy, bliższych modelom pracy kolektywnej. ■

[1] Od 2008 roku pracuję na Wydziale Reżyserii Dramatu AST (dawniej PWST).
[2] Synne K. Behrndt, *The Dramaturg as a collaborator: process and proximity*, https://www.tau.ac.il, [dostęp: 12 maja 2019].
[3] Adrian Heathfield, *Dramaturgy without dramaturg*, https://thetheatretimes.com/dramaturgy-without-a-dramaturg/, [dostęp: 12 maja 2019].
[4] Marianne van Kerkhoven za: Synne K. Behrndt, *The Dramaturg…*, s. 1-2.
[5] Synne K. Behrndt, *The Dramaturg…*, s. 6-7.
[6] Myriam Van Imschoot, za: Synne K. Behrndt, *The Dramaturg…*, s. 3.
[7] Za pomoc w przygotowaniu fragmentów prac magisterskich do druku bardzo dziękuję promotorce dr hab. Oldze Katafiasz.
[8] Poza specjalizacją „dramaturg teatru” na WRD AST w Krakowie (studia magisterskie pięcioletnie) dramaturgię można obecnie studiować w ramach modułu „dramaturgia” w Laboratorium Nowych Praktyk Teatralnych SWPS, którego inicjatorką i kierowniczką jest prof. Krystyna Duniec.
[9] Jakub Krofta, https://www.radioram.pl/articles/view/36342/Slaby-rok-mocna-dyskusja-Burza-na-wroclawskiej-AST#, [dostęp: 12 maja 2019].
[10] Fragmenty tego artykułu wygłaszałam (w angielskiej wersji językowej) w ramach mojego udziału w/w sympozjach.
[11] Z opisu sympozjum *Teaching to Transgress. Education of Devised Performance as a Practice of Freedom*, Wydział Teatru Alternatywnego i Lalkowego DAMU w Pradze, 27.05.2017.
[12] http://pracownia.ast.krakow.pl/o-nas/, [dostęp 12 maja 2019].
[13] http://pracownia.ast.krakow.pl/o-nas/, [dostęp 12 maja 2019].
[14] Manifest kolektywu Antyteren oraz częściową dokumentację projektu można znaleźć na http://pracownia.ast.krakow.pl/tworca/antyteren/, [dostęp 12 maja 2019].
[15] Dokumentacja projektu za: http://pracownia.ast.krakow.pl/24h-dramaturg-nie-istnieje-zadna-relacja-miedzy-widzem-a-dramaturgiem/, [dostęp 12 maja 2019].
[16] W projekcie udział wzięły: Joanna Bednarczyk, Zuzanna Bojda, Klaudia Hartung-Wójciak, Patrycja Kowańska, Daria Kubisiak, Ewa Mikuła, Martyna Wawrzyniak.
[17] Ten i dalsze cytaty za: http://pracownia.ast.krakow.pl/24h-dramaturg-nie-istnieje-zadna-relacja-miedzy-widzem-a-dramaturgiem/, [dostęp 12 maja 2019].
[18] Studia dramaturgiczne w ramach MA International Dramaturgy na Uniwersytecie w Amsterdamie opisała mi szczegółowo studiująca tam Martyna Małysiak.
[19] Z mojej korespondencji mailowej z Martyną Małysiak.
[20] Wspomina o tym Matthias Lilienthal (zob. wywiad w niniejszym numerze „Didaskaliów”).
[21] https://precariousworkersbrigade.tumblr.com/TrainingForExploitation, [dostęp: 12 maja 2019].
[22] Z opisu sympozjum *Chaos and Method. Teaching Contemporary Performance within Institutions*, Wydział Teatru Alternatywnego i Lalkowego DAMU w Pradze, 28-29 V 2018.
[23] Przytaczam opinie Patrycji Kowańskiej (P.K.), Michała Salwińskiego (M.S.), Huberta Sulimy (H.S.), Elżbiety Depty (E.D.), Radosława Maciąga (R.M.), Joanny Bednarczyk (J.B.), Anny Popiel (A.P.).
[24] Zebrane materiały prezentowałam w angielskiej wersji językowej podczas sympozjum *Chaos and Method* w Pradze pod tytułem *Freely and Widely*.
[25] Od dwóch lat zajęcia z „Dramaturgii zdarzenia” prowadzi na WRD reżyser Maciej Podstawny.
[26] Bojana Bauer, za: Synne K. Behrndt, *Dance…*, s. 187.

Bibliografia:

Behrndt, Synne K., *Dance – Dramaturgy – Dramaturgical Thinking*, „Contemporary Theatre Review” 2010 nr 2.
Behrndt, Synne K., *The Dramaturg as a collaborator: process and proximity*, https://www.tau.ac.il, [dostęp: 12 V 2019].
Borczuch, Michał, *List do pedagogów AST*, grudzień 2018 rok. Archiwum WRD AST.
Dąbek, Agata, *Dramaturgy and the role of the dramaturg in Poland*, tłum. M.L. Kersey Morris, [w:] *The Routledge Companion to Dramaturgy*, red. M. Romanska, New York 2014, ss. 57-61.
Heathfield, Adrian, *Dramaturgy without dramaturg*, https://thetheatretimes.com/dramaturgy-without-a-dramaturg/, [dostęp: 12 V 2019].
Krofta, Jakub, *Słaby rok – mocna dyskusja. Burza na wrocławskiej AST*, https://www.radioram.pl/articles/view/36342/Slaby-rok-mocna-dyskusja-Burza-na-wroclawskiej-AST#, [dostęp: 12 V 2019].
Radosavljević, Duška, *Theatre-Making: Text and Performance in the 21st Century*, London – New York 2013.
Romanska, Magda, *Introduction*, [w:] *The Routledge Companion to Dramaturgy*, red. M. Romanska, Routledge, New York 2014.

MARTYNA WAWRZYNIAK

OPIS DOŚWIADCZENIA PRACY PRZY „#GWAŁCIE NA LUKRECJI"

Martyna Wawrzyniak (wawrzyniak.martynaa@gmail.com) – dramaturżka, autorka tekstów, absolwentka specjalizacji dramaturgicznej AST w Krakowie. Współpracowała m.in. z Remigiuszem Brzykiem, Igą Gańczarczyk, Marcinem Liberem, Cezarym Tomaszewskim. Członkini i współzałożycielka Pracowni Dramaturgicznej AST Kraków (projekty: „archiwum//lab.", „Inny Teatr").

Abstract: Martyna Wawrzyniak's "A Description Of The Experience Working On #*The Rape Of Lucrece*"
The article presents a chapter from a master's thesis entitled *Whenever You Start Writing, Everything Becomes Fiction: Strategies and Tools of Dramaturgs' – Between Experience and Recording*. From a first-person perspective, the author describes the experience of working on the performance *#The Rape of Lucrece* produced as a diploma project by fourth-year students in the Faculty of Acting at AST National Academy of Theatre Arts in Krakow. The starting point for the process described by the author is William Shakespeare's narrative poem *The Rape of Lucrece* and the #metoo movement. The author describes in detail the collective process of work on the performance, focusing on the problems of fetishisation and aestheticisation of sexual violence against women, reproduction of violent patterns in classical texts of culture and their theatrical realisations, as well as relations of power prevailing in the university.

Key words: experience, record, #metoo, fetishization, reproduction

Niniejszy tekst jest rozdziałem pracy magisterskiej zatytułowanej *Gdy tylko zaczynasz pisać, wszystko staje się fikcją. Strategie i narzędzia dramaturga – między doświadczeniem a zapisem*, napisanej pod kierunkiem dr hab. Olgi Katafiasz. Punktem wyjścia była narracja zawarta w pierwszej części filmu *Storytelling* (2001) w reżyserii Todda Solondza. Nosi ona podtytuł *Fikcja*. To historia dziewczyny, która została zgwałcona przez swojego wykładowcę i w ramach zajęć z nim i resztą grupy przedstawia fragment opowiadania, w którym opisuje to zdarzenie, a następnie zderza się z surową i bezwzględną krytyką tekstu zarówno ze strony grupy, jak wykładowcy. W kolejnych rozdziałach pracy analizuję podwójną dramaturgię gwałtu, która nawiązuje do terminu „wtórnej wiktymizacji", oraz rozpatruję opowiadanie o doświadczeniu przemocy seksualnej jako gest emancypacji.

***

Niewiele wiadomo na temat opowiadania napisanego przez bohaterkę filmu Todda Solondza i potencjalnych strategii adaptacyjnych, jakich użyła do skonstruowania swojej narracji, zdecydowałam więc, że opiszę i przeanalizuje swoje doświadczenie związane z pracą przy spektaklu, którego jednym z tematów był gwałt. W lutym 2018 roku zostałam zaproszona do współpracy w charakterze dramaturżki przy spektaklu dyplomowym studentów IV roku Wydziału Aktorskiego Akademii Sztuk Teatralnych w Krakowie, premiera odbyła się 17 marca tego samego roku. Przedstawienie reżyserował Marcin Liber. Na wstępie zostałam poinformowana przez reżysera, że punktem wyjścia do pracy nad spektaklem jest stworzenie adaptacji akcji #metoo, połączonej w bliżej nieokreślony sposób z poematem Williama Szekspira *Gwałt na Lukrecji*.

Zostałam zaproszona do pracy przy tym przedstawieniu bardzo późno, tuż przed pierwszym spotkaniem ze studentami, bez wcześniejszego przygotowania. Scenariusz miał powstawać na próbach jako wynik procesu, dobieranych i pisanych na bieżąco przeze mnie tekstów, improwizacji aktorskich i materiałów dostarczonych przez reżysera. Pierwotny pomysł dramaturgiczny, polegający na zestawieniu tematu, jakim jest akcja #metoo i tekstu Szekspira *Gwałt na Lukrecji* nie miał na początku jakiegoś zdecydowanego charakteru. Reżyser na pierwszej próbie powiedział, że jest „zmęczony i chciałby w swojej karierze zrobić wzruszający spektakl o cierpieniu kobiet". To żartobliwe sformułowanie było dla mnie jednak znamienne i potraktowałam je jako sygnał ostrzegawczy co do kierunku, w jakim może zostać poprowadzony ten temat. Co takie sformułowanie może wyrażać? Protekcjonalizm? Pobłażliwość? Litość? Przekonanie, że w problem gwałtu jest na tyle powszechny i nierozwiązywalny, że jedyne, co można zrobić, to uronić nad nim łezkę podczas spektaklu teatralnego? Rzuciło to cień zwłaszcza na mój pierwszy, intuicyjny odbiór tekstu Szekspira. *The Rape of Lucrece* to wczesny utwór dramatopisarza. Powstał około 1594 roku, dedykowany hrabiemu Southampton, Henry'emu Wriothesleyowi, bogatemu mecenasowi Szekspira. W dedykacji, oprócz wyrażenia dozgonnej miłości, autor obiecał napisanie utworu, który zostanie na długo zapamiętany. Oryginalna dedykacja wraz z argumentem, czyli streszczeniem fabuły, jest częścią poematu. Liczy on sto sześć stron, a wątki fabularne sprowadzić można do trzech kluczowych wydarzeń: gwałtu na głównej bohaterce, samobójstwa oraz użycia jej martwego ciała w walce politycznej. *Gwałt na Lukrecji* inspirowany był historią zawartą w jednym z poematów Owidiusza, a także w *Historii Rzymu* Tytusa Liwiusza. W 506 roku p.n.e. Sekstus Tarkwiniusz, syn Tarkwiniusza Pysznego, króla Rzymu, zgwałcił Lukrecję, żonę Collatinusa. W konsekwencji Lukrecja popełniła samobójstwo. Lucjusz Juniusz Brutus pokazał jej ciało na Forum Romanum. Zaowocowało to rewoltą przeciwko Tarkwiniuszom, wygnaniem rodziny królewskiej i utworzeniem republiki. Szekspir zachowuje esencję tej historii, dodaje jedynie szczegół, mówiący o tym, że Tarkwiniusz pożądał Lukrecji jeszcze zanim ta wyszła za mąż. Jak można przeczytać w encyklopedii internetowej, „podobnie jak inne kobiety zgwałcone w utworach Szekspira, Lukrecja ma także wartość symboliczną: przez jej samobójstwo, jej ciało staje się symbolem politycznym, który mówi głosem takim, jakim Lukrecja nie umiała przemówić za życia" (Wikipedia, 2019).

Podczas pierwszego dnia prób z reżyserem i grupą studentek oraz studentów dostaliśmy wydrukowane polskie wydanie *The Rape of Lucrece* w tłumaczeniu Jana Kasprowicza, którego tytuł został okrojony do samej *Lukrecji*. Zostaliśmy wcześniej

poinformowani o wstępnym pomyśle, studenci i studentki zostali poproszeni o zebranie materiałów dotyczących akcji #metoo, natomiast tekst Szekspira nie był nikomu ani znany, ani udostępniony. Oprócz rutynowego przedstawienia się sobie wzajemnie, przypomnienia dwóch głównych założeń, próbę rozpoczęliśmy od wspólnego, głośnego czytania poematu. Nie było to takim oczywistym zadaniem. Zespół aktorski składał się z trzynastu osób (ośmiu dziewczyn i pięciu chłopców), natomiast tekst Szekspira uwzględniał ich sześć: narratora, Lukrecję, Tarkwiniusza, Brutusa, któremu główna bohaterka wyznaje imię sprawcy, Collatinusa, męża Lukrecji, oraz jej ojca Lukrecjusza, z czego trzy ostatnie postaci są epizodyczne. (Warto w związku z tym wspomnieć o specyfice spektaklu dyplomowego, który grupa studentów przygotowuje pod opieką doświadczonego reżysera lub reżyserki na zakończenie swojej edukacji w Akademii Sztuk Teatralnych. Przedstawienie ma przede wszystkim każdemu z młodych adeptów sztuki aktorskiej umożliwić otrzymanie dyplomu, ale jest szansą pokazania aktorskiego warsztatu, talentu i gotowości do odnalezienia się w ramach profesjonalnej współpracy. Środek ciężkości takiego przedstawienia lokuje się na samych studentach i znalezieniu im materiału, w ramach którego będą mogli się wykazać, który ich nie przytłoczy i w którym nie będą grali jedynie marginalnych ról. Jest to niekiedy duże wyzwanie dla reżyserki lub reżysera; zmuszeni są pójść na kompromis pomiędzy swoim językiem teatralnym, wizją, aktualnymi zainteresowaniami a potrzebą dostosowania się do charakteru pracy nad dyplomem, w którym to nie oni grają pierwsze skrzypce.

Jeżeli więc grupa liczyła trzynaście osób, można było przypuszczać, że już z pragmatycznych powodów poemat Szekspira w niezmienionej formie nie będzie wystarczającym materiałem aktorskim. Został jednak odczytany na głos przez studentów z jednym, aczkolwiek kluczowym dla sprawy założeniem, że męskie partie odczytywane będą przez aktorów, natomiast kwestie Lukrecji – przez aktorki. Już podczas pierwszego czytania miałam niewyraźne intuicje, które, być może, korelowały ze słowami reżysera o pragnieniu stworzenia wzruszającego spektaklu na temat kobiecego cierpienia. Odczuwałam pewną bliżej niezidentyfikowaną emocję wobec tego tekstu – coś na kształt irytacji lub zdenerwowania. Przyczyn tego uczucia upatruję przede wszystkim w niezwykle smutnym przebiegu historii Lukrecji — brutalny gwałt, samobójstwo z powodu hańby, a potem użycie jej martwego ciała w walce o władzę pomiędzy mężczyznami. Jakie Lukrecja miała szansę na sprawiedliwość i przeżycie? Na pewno na jej horyzoncie nie było żadnego bardziej budującego rozwiązania tej historii, ale czytamy ten tekst w XXI wieku i taka diagnoza, nawet jako relikt przeszłości, jest dość przytłaczająca. To uczucie potęgował jeszcze fakt, że podczas czytania poematu z podziałem na role zmieniał się układ sił w grupie. Żeńska część grupy wydawała mi się znacznie śmielsza, o wiele więcej mówiła o sobie, dosyć klarownie wyrażała własne oczekiwania względem tej pracy, natomiast męska część, nie tak liczna, była zdecydowanie bardziej onieśmielona i zdawała się wyglądać na młodszą i mniej pewną siebie. Podczas czytania doszło do groteskowej sytuacji: dziewczyny niezwykle sprawnie, jak gdyby powtarzały to milion razy, od razu wcieliły się emocjonalnie w sytuację dramatycznych monologów Lukrecji, kiedy zniewolona i bezradna błagała Tarkwiniusza o litość. Natomiast męska część grupy dość nieporadnie, choć z wielkim zapałem, odczytywała mrożące krew w żyłach kwestie Tarkwiniusza o chuci i żądzy, nad jaką nie sposób ludzkimi siłami zapanować. Cała sytuacja wyglądała raczej karykaturalnie i nie mam na myśli tutaj potencjalnych talentów i zdolności aktorskich – niewątpliwie cała grupa je posiadała. Już wtedy zaproponowałam, żeby partie agresywnego, popędliwego Tarkwiniusza spróbowały przeczytać i wstępnie odegrać aktorki, natomiast z ubolewaniem i bezsilnością Lukrecji spróbowali zmierzyć się aktorzy. Pomysł jednak wzbudził konsternację i opór, zwłaszcza ze strony młodych aktorek, nerwowo reagujących na próbę odegrania przez jednego z chłopców samobójczego monologu Lukrecji. Spotkał się z czymś na kształt pasywnej agresji: najpierw dziewczyny rzuciły mu wyzwanie, żeby spróbował to zrobić lepiej niż którakolwiek z nich, właściwie wprost sugerując mu, że nie da rady. Wyniki tego eksperymentu wzbudziły moją konsternację: aktorki nie tak łatwo chciały oddać swoje cierpiętnicze role i walczyły o nie z dużą, kontrastującą z samą specyfiką tych ról, aktywnością.

Miałam poczucie pewnej niezgody, które później okazało także zaczynem do dramaturgicznej postawy, a w konsekwencji do pracy. Moje wątpliwości wzbudzały zarówno kunsztowna forma poematu, nagromadzenie metafor, wyzierający z tego patos, jak i – raczkujące jeszcze, ale mające już znamiona wystudiowanych – postawy aktorskie studentów i studentek. Odległe także od sygnałów odbieranych wtedy przeze mnie z otoczenia, dotyczących ujawniania w mediach przypadków nadużyć na tle seksualnym. Jak słusznie stwierdził reżyser, „byliśmy wtedy w środku całego tego tornada”. Kolejnym etapem było więc przejście do kwestii #metoo. Aktorzy, jak już wspominałam, zostali poproszeni o zgromadzenie interesujących, w ich mniemaniu, materiałów dotyczących tego ruchu. Dyskusja jednak, zamiast wymianą inspiracji, stała się właściwie debatą na temat tego, czy warto zajmować się w teatrze akcją #metoo. Studentki i studenci byli w większości bardzo sceptycznie nastawieni wobec samego ruchu. Mimo że część z nich, zarówno dziewczyn, jak i chłopców, wyrażała rodzaj współczucia wobec ofiar gwałtów, to w większości uważali oni publikowanie swoich zwierzeń i doświadczeń na portalach społecznościowych za akt ekshibicjonistyczny. Padały sformułowania, że jeżeli ktoś jest ofiarą, nie powinien się z tym obnosić, ponieważ tego rodzaju wyznania świadczą o słabości i domaganiu się względów. Argumentowano również, że trudno dać wiarę takiemu świadectwu, skoro jest publikowane w internecie przez każdego, kto ma na to ochotę, a jego wiarygodność nie jest w żaden sposób weryfikowana. Studenci i studentki również jasno deklarowali, że nie widzą związku pomiędzy seksistowskimi zaczepkami na ulicy a np. brutalnym gwałtem. W dużej mierze za to wyrażali aprobatę

dla tekstu Szekspira jako szlachetnej, artystycznej formy, poprzez którą uniwersalnie wyraża się zarówno dramat Lukrecji, jak i Tarkwiniusza. Akcja #metoo wydawała im się materiałem zdecydowanie bardziej stosownym dla prasy niż dla teatru. Zapytani o swoje osobiste doświadczenia, chórem zadeklarowali, że takich nie mają. Reżyser pod koniec pierwszego spotkania uznał, że skoro temat ten wzbudził tyle negatywnych emocji i burzliwą dyskusję, to znaczy, że warto się nim zająć. Moje obawy dotyczące zajęcia się akcją #metoo były zgoła inne. Po pierwsze, jak zaadaptować zjawisko, które funkcjonuje już w innym medium, jakim jest internet? Ciągle plątał mi się po głowie żart, że będzie to spektakl dla ludzi z wolno działającym internetem. Uważam, że niezwykle istotną rolę w ramach całej tej akcji pełni właśnie zapis, pisemny wyraz, oraz sama forma hashtagu, czyli sformułowania bądź pojedynczego słowa poprzedzonego symbolem #, które zostało spopularyzowane na Twitterze. Miał to być sposób, w jaki użytkownicy katalogują wiadomości w celu lepszego ich odnalezienia. Rzeczywistość hashtagów jest platformą do łatwego i szybkiego tworzenia przekazów oraz wyrażania poglądów i opinii. „Wirtualne wspólnoty egzystują całkowicie online: są one pozageograficznymi, pozbawionymi umiejscowienia zbiorami jednostek, których interakcja odbywa się wyłącznie w sieciach komputerowych" (Baney, 2009, s. 185). W dodatku akcja ta w Polsce raczkowała, jaki więc sens miałoby opowiedzenie przez grupę studentów i studentek szkoły teatralnej gdzieś w Europie Środkowo-Wschodniej, o zdemaskowaniu, na przykład, Harveya Weinsteina? Informacji o poszczególnych etapach rozgrywania się medialnego spektaklu dotyczącego amerykańskiego producenta, od pierwszych doniesień poprzez wniesienie oskarżenia, odkrycie zablokowanego artykułu, który powstał na ten temat już w 2005 roku, powiększającej się listy ofiar – było w zagranicznych magazynach, dostępnych online, bardzo dużo. Jednak wszystkie informacje były głównie zapośredniczone poprzez prasę, ich charakter, sposób narracji był więc dość monotonny. Zresztą, jak wybrać dramaturgiczny klucz do selekcji takiego materiału? Obawiałam się, że skupienie się na samej akcji, jej potencjalnej słuszności, adaptowanie poszczególnych wpisów lub preparowanie ich może do niczego nie prowadzić wobec tak złożonego zjawiska, jakim jest przemoc na tle seksualnym, i to w konkretnym, geograficznym i historycznym kontekście (bo przecież tego właśnie dotyczyła akcja #metoo).

Nie streściłam tych pierwszych kilku prób tylko po to, żeby opisać dzień z życia dramaturga. Okazało się, że nie była to sytuacja spotkania wśród przekonanych, tzn. grupy ludzi o tych samych poglądach i doświadczeniach, którzy są jednomyślni i chcą je wyartykułować w ramach powstającego spektaklu. Nie przyszliśmy tam również z gotowym scenariuszem, narzucającym pewien przekaz i wizję. Praca zawieszona pomiędzy doświadczaniem i adaptowaniem emocji, napięć w grupie, poglądów towarzyszyła nam już do zakończenia projektu i stała się swoistą metodą twórczą, być może nie odkrywczą, ale jednak znamienną w odniesieniu do tematów społecznych. Zasada włączania każdego członka i członkini grupy, wraz z ich poglądami i doświadczeniami, do tworzenia spektaklu stała się podstawą dokonywania wyborów i źródłem materiałów. Jednak, w związku z ogólnymi obawami wobec akcji #metoo, podczas pierwszego etapu pracy skupiliśmy się na Szekspirze i wyborze związanych z jego twórczością materiałów. Pamiętam, że wraz z reżyserem ustaliliśmy, iż należy poszerzyć grono postaci Szekspirowskich, również ze względu na liczną obsadę. Aktorzy i aktorki mieli za zadanie przygotować sceny z dramatów Szekspira, które dotyczą postaci kobiecych i związane są z jakimś rodzajem przemocy wobec nich. Jak się szybko okazało, większość przyniosła sceny, nad którymi już wcześniej pracowali na Wydziale Aktorskim lub na egzaminach studentów Wydziału Reżyserii Dramatu. Wspólnie wybraliśmy m.in. fragmenty *Króla Leara,* sceny pomiędzy Learem a Kordelią, wątek zgwałconej Lawinii z *Tytusa Andronikusa*, sceny pomiędzy Kasią a Petruchiem z *Poskromienia złośnicy*, relację Isabelli i Angela z *Miarki za miarkę, Sen nocy letniej* i wątek Heleny i Demetriusza, a także *Ryszarda III* i scenę pomiędzy nim a Lady Anną. Przy okazji wspólnego przytaczania, rozczytywania i analizowania scen, które większość z nich znała na pamięć, zdarzyło się coś bardzo przejmującego. Poprzez proces rekonstrukcji scen grupa zaczęła, najpierw żartobliwie, a potem w trochę innym tonie, opowiadać o trudnościach związanych z ich odgrywaniem. Trudności wiązały się najczęściej z przymusem „przekroczenia siebie, pozbycia się wstydu, barier, zahamowań". Zaczęli przytaczać kwestie wypowiadane przez pedagogów lub studentów reżyserii, mające na celu odkrycie przed nimi tajników sztuki aktorskiej. Część cytatów była żartobliwa, część historii, które przytaczali studenci, już mniej, niektóre były oburzające, a większość wiązała się z jakimś rodzajem przemocy słownej, nadużycia, przekroczenia granic intymności. Udało mi się wtedy zrobić dość szczegółową transkrypcję tej rozmowy i ostatecznie napisać z niej tekst, o którym będzie mowa później, stąd cytat powyżej. Przytaczając jednak te kwestie w oderwaniu od spektaklu, w ramach którego wypowiadają je bezpośrednio studenci i studentki, nie chciałabym być źle zrozumiana. Nie mam na celu formułowania oskarżeń czy sugerowania, że na Akademii doszło do jakiegoś konkretnego przekroczenia. Relacja: aktor/ka – reżyser/ka lub: student/ka aktorstwa – pedagog/żka to sytuacja szczególna, którą trudno zdefiniować w ramach jasno ustalonych zasad. Studiowanie w szkole teatralnej wymaga pracy na własnych emocjach i doświadczeniach, w poczuciu zaufania i bliskości, która wytwarza się na zajęciach, a to obliguje pedagoga do niebywałej odpowiedzialności, uwrażliwienia i respektowania cudzych granic. Zwłaszcza jeżeli jest to praca nad scenami, materiałem lub scenariuszem, który dotyczy przemocowych relacji. Na odbiorze dyplomu było wielu pedagogów i wiele pedagożek, w związku z tym mam nadzieję, że ta kwestia została w jakiś sposób poruszona.

Po serii rozmów ze studentami i studentkami, które traktowaliśmy raczej jako sposób zbliżania się do tematu, aniżeli bezpośredni materiał do spektaklu, pracowaliśmy nad poszczególnymi scenami. Szukaliśmy języka teatralnego,

który wziąłby w nawias ich dosłowność i brutalność, dystansując widza poprzez ukazanie pewnego schematu przemocy, niż próbę jego realistycznego czy naturalistycznego odegrania. Jednocześnie jako dramaturżka tworzyłam na bieżąco kompilację tych Szekspirowskich scen, przypadków przemocy symbolicznej lub fizycznej względem kobiet, których rzeczniczką miała być tytułowa Lukrecja. Aktorzy mieli za zadanie, w ramach ćwiczeń i pogłębienia kobiecych perspektyw, których szukaliśmy w tych scenach, napisać w imieniu postaci listy oskarżycielskie do Szekspira. Kwestią sporną był wybór ról dla chłopców, czyli pytanie, czy oni też powinni opowiedzieć się za kobiecymi bohaterkami. Niektórzy z nich wybrali męskich bohaterów, uwikłanych w role oprawców lub świadków przemocy. Żadna z dziewczyn nie chciała pisać listu jako bohater. Ostatecznie, pomimo trzynastu monologów, jakie z tego powstały – fantazji pełnych pretensji, żalu, złości, chęci odwetu – a także kilku męskich narracji, wyrażających aprobatę co do roli, która została im przydzielona, oraz kompilacji wtórujących im scen, niejako materiałów dowodowych, wciąż miałam poczucie, że naprawdę niewiele z tego wynika dla tematu, jakim jest gwałt i nadużycie na tle seksualnym. Sceny z Szekspira, wyrwane z kontekstu fabuły, traciły, niestety, na głębi i potencjalnej wnikliwości XVI-wiecznej obserwacji ludzkiej natury. Zresztą kwestia ich rozbrajającej teatralnej naiwności łączyła się jednak z poważniejszym problemem. Zbiór tych scen, wraz z oskarżycielskimi listami, tworzył coś na kształt kalejdoskopu, serii obrazów, odnoszących się wyłącznie do siebie samych i Szekspira. Ich hermetyczny charakter okazał się niesatysfakcjonujący i oderwany od rzeczywistości, zarówno XVI-, jak XXI-wiecznej. Momentami zamieniało się to w jakąś kreskówkę, dosłowną i czczą zabawę, której stawką było odegranie jak najzabawniejszej przemocowej sceny, bez poczucia związanych z tym tematem konsekwencji. W końcu pytanie, jakie należało sobie zadać (zresztą jedno z moich ulubionych dramaturgicznych pytań) to: o co nam właściwie chodzi? Jaki jest cel tego wszystkiego? Oczywiście, takie pytanie może brzmieć absurdalnie, zwłaszcza dla ludzi, którzy nie pracują przy powstawaniu spektaklu. Jak to, twórcy teatralni w trakcie trwania prób zapytują sami siebie, o co im chodzi? Być może sformułowanie pierwszego dramaturgicznego konceptu, rozpięcie tematu pomiędzy akcją #metoo a tekstem Szekspira, zaciemniało nam i utrudniało zrozumienie, wokół jakiego tematu krąży spektakl. Pytanie, które pojawiło się po pierwszych dwóch tygodniach prób, jakby cofające nas do punktu wyjścia, wiązało się z jeszcze jedną kwestią. Pracowaliśmy bez napisanego wcześniej, na etapie rozmów dramaturgiczno-reżyserskich, scenariusza, wspólnej wizji i bez poczucia możliwych kierunków rozwoju spektaklu. Kiedy w pracę koncepcyjną i sensotwórczą włącza się trzynaście osób, to ustalenie komunikatów, które ma nieść spektakl, okazuje się raczej kwestią wielu kompromisów i negocjacji niż jednej autorytarnej decyzji. W tej fazie prób każdy w tekstach Szekspira wobec tematu gwałtu szukał czegoś innego. Aktorzy w powtarzaniu znanych im scen poszukiwali bezpiecznego, uznanego przez świat, uniwersalnego materiału aktorskiego, który uchroni ich przed wypowiadaniem się we własnym imieniu. Natomiast reżyser starał się znaleźć jakikolwiek stały, niezmienny tekst, nad którym mógłby pracować z aktorami. Jako dramaturżka byłam cały czas na tropie mojej pierwszej reakcji na głośne odczytywanie *Gwałtu na Lukrecji*. Szukałam potwierdzenia i wyrazu własnej intuicji, że opowieści o uprzedmiotowieniu kobiet, brutalnych gwałtach, wciąż na nowo powtarzane w literaturze, filmie, na deskach teatrów i w szkołach teatralnych, mogą być niekiedy dwuznaczne. Wielokrotne, sensacyjnie i atrakcyjnie przetwarzane przez twórców, kładących szczególny nacisk na ich estetyczny, a nie etyczny wymiar, przestają mieć charakter terapeutyczny i leczniczy wobec tematów tabu, a zaczynają konstytuować pewne przemocowe gesty.

> Współczesna kultura nasycona jest erotyką i obrazami przemocy. Powtarzającym się motywem jest także doznawana przez kobiety przemoc, w tym przemoc seksualna. Anna Zawadzka dzieli teksty kultury prezentujące kobiety jako ofiary, [na te,] które służą tylko podnieceniu odbiorcy i na te, które próbują adekwatnie opisać rzeczywistość. Podobnie pisze Jerzy Szyłak, analizując sceny gwałtów w komiksach: „obraz gwałtu został powielony w dziełach literackich, filmowych i komiksowych zarówno tych, które pokazywały go jako zjawisko negatywne i wymagające napiętnowania, jak i w tych, co uczyniły zeń pornograficzną atrakcję. [...] O sztuce przekraczającej schematy pisze Joanna Tokarska-Bakir we wstępie do *Czystości i zmazy* Mary Douglas, pozbawiając sztukę w większości nawet funkcji rytuału. Według Tokarskiej-Bakir, „notoryczna transgresja szybko wywołuje zobojętnienie i przestaje być w ogóle transgresją. Staje się tylko kompulsywną widzialnością, komercyjnym chwytem, którego poznawczy skutek jest żaden, od kiedy oko, zamiast być narzędziem intelektu, przekształca się w otwór gębowy" (Nawrocka, 2013, s. 76, 83).

Należało sobie zadać pytanie: czy w tej sprawie najważniejszy jest Szekspir i doszukiwanie się jego motywacji napisania *Gwałtu na Lukrecji*? I czy naprawdę naszym celem jest oskarżanie konkretnego pisarza, żyjącego w XVI wieku, i jego potencjalnych intencji, które dziś są już niedocieczone? Co to właściwie znaczy: oskarżać Szekspira, będąc Ofelią? A jednak powstało oskarżenie, które ostatecznie napisałam, wyrażając wreszcie, o co mi chodzi, w trochę innym tonie, niż bajkowe oskarżenia postaci. Zapis fragmentu oryginalny:

> OSKARŻAM CIĘ O TE WSZYSTKIE TAJEMNICE GENIALNOŚCI, KTÓRE KONSERWUJĄ TWOJE DZIEŁA JAKO NIENARUSZALNE WYROCZNIE DOTYCZĄCE PORZĄDKU ŚWIATA, O TO, ŻE NIE NAUCZYŁEŚ SWOJEJ CÓRKI PISAĆ, BY MOGŁA CIĘ PRZEPISAĆ, O STWORZENIE UTWORU, KTÓREGO JEDYNĄ TYTUŁOWĄ BOHATERKĄ JEST KOBIETA, PRZY JEDNOCZESNYM SKAZANIU JEJ NA GWAŁT, SAMOBÓJSTWO I UŻYCIE JEJ MARTWEGO CIAŁA W WALCE POLITYCZNEJ, OSKARŻAM CIĘ O JEJ

NIEPEWNĄ, PODAWANĄ WCIĄŻ W WĄTPLIWOŚĆ PODMIOTOWOŚĆ, O TO, ŻE FUNKCJONUJE NA RÓWNI Z RĘKAWICZKĄ, DRZWIAMI I ŚWIECZKĄ, O TO, ŻE MOŻNA JĄ PODBIĆ JAK ODLEGŁĄ KRAINĘ, O TO, ŻE JEJ CNOTA JEST CHLUBĄ JEJ MĘŻA, OSKARŻAM CIĘ, ŻE NAWET NIE DAŁEŚ JEJ SIĘ KRWAWO ZEMŚCIĆ, OSKARŻAM CIĘ O TWORZENIE SŁABYCH BOHATEREK, PONIŻAJĄCYCH SIĘ AKTOREK, O OPOZYCJĘ: PIĘKNO-CNOTA, O POŁACIE SAMOUNIEWAŻNIAJĄCYCH SIĘ RÓL, ZABIJANIE SIŁY KOBIET W ZARODKU, PRZEWIDYWANIE ICH PRZEZNACZENIA, INDOKTRYNOWANIE, OSKARŻAM CIĘ O WPAJANIE CIĘRPIĘTNICZYCH POSTAW, OSKARŻAM CIĘ O OFELIZM, OSKARŻAM CIEBIE I TWOICH POPLECZNIKÓW O POWOŁYWANIE SIĘ NA HIPOTETYCZNE BOGINIE, POZORNE POCHLEBIANIE KOBIETOM, KTÓRE NIEUCHRONNIE PROWADZI JE DO PODPORZĄDKOWANIA. WSZYSTKIE MITYCZNE WERSJE KOBIETY, OD MITU ZBAWCZEJ CZYSTOŚCI DZIEWICY AŻ PO MIT UZDRAWIAJĄCEJ POJEDNAWCZEJ MATKI, NALEŻY TRAKTOWAĆ WYŁĄCZNIE JAKO KOJĄCE BREDNIE. PRZEZ CIEBIE, CZERPIĄC EMOCJONALNĄ SATYSFAKCJĘ Z RENESANSU TYCH MITÓW, KOBIETY TRACĄ Z POLA WIDZENIA RZECZYWISTOŚĆ. PRZEDE WSZYSTKIM PO TO WYMYŚLONO I WCIĄŻ NA NOWO PRZEPISYWANO MITY! CHCEMY ZWOLNIĆ SIĘ Z PRZYMUSU POWTARZANIA, ODGRYWANIA WCIĄŻ TYCH SAMYCH, STRACEŃCZYCH RÓL, OSKARŻAM CIĘ TEŻ O TO, ŻE NIE MOGĘ CIĘ OSKARŻYĆ, BO JUŻ NIE ŻYJESZ, OSKARŻAM CIĘ TEŻ O TO, ŻE TO MOJE OSKARŻENIE BĘDZIE WYSTAWIONE NA POŚMIEWISKO, BO, RZEKOMO, PO PROSTU OPISYWAŁEŚ REALIA XVI WIEKU, OSKARŻAM CIĘ O MOJĄ NIEPEWNOŚĆ, O MOJĄ DRŻĄCĄ RĘKĘ W PISANIU TYCH OSKARŻEŃ, O TĘ UNIŻONĄ POSTAWĘ WOBEC WSZYSTKICH TYCH MĘSKICH AUTORYTETÓW, KTÓRE PIESZCZĄ TWÓJ GENIUSZ WE WSZYSTKICH TYCH ZNAMIENITYCH ANALIZACH TWOICH DRAMATÓW, OSKARŻAM CIĘ O ŻYCIE I TWÓRCZOŚĆ REŻYSERÓW TEATRALNYCH, KTÓRZY CZERPIĄ SATYSFAKCJĘ Z WIJĄCYCH SIĘ EKSTATYCZNIE AKTOREK, GRAJĄCYCH WYMYŚLONE PRZEZ CIEBIE ROLE, OSKARŻAM CIĘ O TO, ŻE PRZEGLĄDAJĄC FORA INTERNETOWE DOTYCZĄCE *OPERY GWAŁT NA LUKRECJI* BENJAMINA BRITTENA, JAKAŚ INTERNAUTKA NAPISAŁA: *FAJNA SCENA GWAŁTU, BYŁAM, POLECAM*, OSKARŻAM CIĘ O LOS MOJEJ SERDECZNEJ PRZYJACIÓŁKI, KTÓRA MA NA EKRANIE SWOJEGO SMARTFONA GNIJĄCĄ OFELIĘ I JA ŚWIĘCIE WIERZĘ, ŻE W JAKIŚ DZIWNY SPOSÓB TEN PODSZEPT DYKTUJE JEJ ŻYCIOWE WYBORY.

Poczucie pewnej kuriozalności, dotyczące oskarżania Szekspira, które zresztą zawarłam w powyższym tekście, towarzyszyło mi bezustannie. Do ostatnich momentów pracy nad przedstawieniem chciałam usunąć tę scenę. Dość niepewnie poruszałam się wtedy po temacie reprodukcji przemocy w tekstach kultury, bazując jedynie na swojej intuicji; dopiero kilka miesięcy później, zajmując się trochę innymi tematami, odnalazłam, między innymi, teksty Izy Moszczeńskiej (której zadedykowałam niniejszą pracę), korespondujące z tym motywem, a także fragment książki Carolyn Korsmeyer, problematyzujący temat poruszania się feministycznych autorek w patriarchalnej kulturze:

> Tym, co łączy feministyczne artystki, jest poczucie historycznego podporządkowania społecznego, jakiemu podlegały kobiety, oraz świadomość co do tego, jak praktyki artystyczne je utrwalały. Działo się to poprzez ignorowanie kobiecej pracy, uprzedmiotowienie ciała kobiet w malarstwie i filmie, ujmowanie w romantyczny sposób seksualnego wykorzystywania kobiet w narracjach oraz utrwalanie systemów symbolicznych, które postrzegały kobiecość jako mroczną rywalkę męskości. Mając to na uwadze, feministyczne i postfeministyczne artystki nie tylko wnoszą wkład w złożoną autoreferencyjność, która charakteryzuje niemal wszystkie prace postmodernistyczne, ale rzucają wyzwanie tradycjom patriarchalnym i obalają je, często przy pomocy towarzyszących ich twórczym działaniom wysoce teoretycznych programów artystycznych (2004, s. 143).

Również w książce Zofii Nawrockiej *Gwałt. Głos kobiet wobec społecznego tabu* można odnaleźć ślad tego wątku:

> Odbicie seksizmu obyczajowego w języku i literaturze opisuje William Brennan w przywołanym przez Hadbas artykule *Female Objects of Semantic Dehumanization and Violence*. Według Brennana, kobiety w tekstach literackich (autor analizuje m.in. teksty Markiza de Sade, Henry'ego Millera i Normana Mailera) są sprowadzane do roli obiektów seksualnych, a „dzisiejszy język potoczny odbija nadrzędność mężczyzn i podrzędność kobiet. Seksistowski język degraduje kobiety do statusu dzieci, służących i idiotek, traktując je jako drugą płeć. Seksistowski język jest wciąż obecny i wywiera wpływ na męskie poglądy co do kontroli nad kobietami, a także wpływa na poglądy kobiet o sobie samych". Związki między powszechnym w kulturze prezentowaniem kobiet jako obiektów seksualnych a aktami przemocy seksualnej potwierdzają badania Diany Scully, która po przeprowadzeniu serii wywiadów z gwałcicielami zauważyła, że większość sprawców uzasadnia swój czyn „kulturowym spojrzeniem na kobietę jako seksualny towar, niezwiązany z pojęciem człowieka oraz pozbawiony niezależności i godności". Jeden z jej rozmówców powiedział np.: „gwałt jest męskim prawem. Jeżeli kobieta nie chce uprawiać seksu, mężczyzna ma prawo ją wziąć. Kobieta nie ma prawa powiedzieć nie, kobieta została stworzona do tego, aby uprawiać z nią seks" (s. 64).

Z tego oskarżenia, które ma przede wszystkim być pewną inspiracją, zachętą do krytycznego spojrzenia na teksty

kultury traktujące o przemocy wobec kobiet, aniżeli wiekopomnym ocenzurowaniem dzieł Williama Szekspira, powstała jedna z końcowych scen spektaklu. Wątki innych postaci Szekspirowskich, oprócz kilku najważniejszych, o których rozwinięciu opowiem później, zostały zaadaptowane jako nagrania aktorów, rodzaj *self-tape*'ów z najbardziej znamiennymi cytatami ilustrującymi język przemocy. Miały charakter diarystycznych wideo, które aktorzy symultanicznie odtwarzali ze swoich prywatnych telefonów. Zwieńczeniem tej sceny było wygłoszenie przez jedną z aktorek napisanego przeze mnie tekstu oskarżycielki.

Samo oskarżenie dotykało już kwestii związanej z kulturowym tłem przemocy wobec kobiet jako jednym z jej składowych, wciąż jednak nie rozwiązywało problemu oderwania naszych artystycznych działań od rzeczywistości. Krążyło mi wtedy po głowie zadanie, które na pierwszym roku, na zajęciach z propedeutyki reżyserii postawił nam jeden z pedagogów, reżyser teatralny Paweł Miśkiewicz; brzmiało ono: „Od realizmu do metafory". Zrozumiałam wtedy, iż słabość naszych poszukiwań zawiera się właśnie w tym, że funkcjonujemy już w obrębie pewnej metafory. Na jedną z prób przyniosłam przeczytany przeze mnie kilka miesięcy wcześniej list ofiary gwałtu, który został opublikowany 9 czerwca 2016 przez portal gazeta.pl:

> 20-letni Brock Turner, student prestiżowego Uniwersytetu Stanforda w USA stanął przed sądem po tym, jak w 2015 roku zgwałcił nieprzytomną dziewczynę. […] Młody mężczyzna właśnie usłyszał wyrok, 6 miesięcy więzienia. Jak pisały media, sędzia uzasadnił, że większa kara mogła mieć na niego „zgubny wpływ", a ojciec oskarżonego tłumaczył, że „nie powinien iść za kratki za 20 minut akcji" (pisaliśmy o tym na Gazeta.pl). Ofiara do końca walczyła w sądzie o sprawiedliwy wyrok. Jej list do oprawcy, który jako pierwszy opublikował portal BuzzFeed, był czytany w tym serwisie miliony razy. […] Specjalnie dla Was przetłumaczyliśmy jej list w całości (Zawiślańska, 2016).

Podczas próby wspólnie przeczytaliśmy ten list, zresztą tuż po przygotowanym przez jedną z aktorek monologu Lukrecji z poematu Szekspira, więc kontrast był znamienny. Opublikowany list był przede wszystkim współczesnym świadectwem w formie pierwszoosobowej narracji, które z niezwykłą skrupulatnością demaskuje większość stereotypów dotyczących gwałtu. Autorka, która nie podaje swojego imienia ani nazwiska, wypowiadając się jako osoba, która doświadczyła przemocy seksualnej, nie koncentruje się na brutalnych i sensacyjnych doniesieniach, ale przede wszystkim na procesie wtórnej wiktymizacji. Kobieta była nieprzytomna, kiedy doszło do gwałtu, opisuje trud dochodzenia swoich praw, walkę o wiarygodność:

> A ja, zamiast leczyć się z traumy, próbowałam odtworzyć każdy szczegół tamtej nocy, żeby przygotować się na pytania jego adwokata, które będą inwazyjne, agresywne, sformułowane tak, żeby zbić mnie z tropu, zakwestionować to, co mówię.

A także skandaliczne zachowanie wymiaru sprawiedliwości, ustanawiającego nadrzędną pozycję sprawcy jako młodego, dobrze rokującego sportowca z prestiżowej uczelni:

> Kurator podnosił, że oskarżony jest młody i nie był wcześniej karany. Moim zdaniem jest wystarczająco dorosły, żeby wiedzieć, co robi źle. Kiedy masz 18 lat, możesz w tym kraju iść na wojnę. Kiedy masz 19, jesteś wystarczająco dorosły, żeby ponieść konsekwencje próby gwałtu. [...] Fakt, że Brock był sportowcem z prestiżowej uczelni, nie powinien być argumentem za tym, by łagodzić mu wyrok, ale okazją, by przypomnieć, że molestowanie seksualne to przestępstwo, bez względu na klasę społeczną.

Autorka opisuje również psychiczne konsekwencje gwałtu, o których tak rzadko się mówi w mediach, a także o trudnym i złożonym powrocie do równowagi emocjonalnej, rozpadzie tożsamości i piętnie ofiary:

> Moje imię z gazet to „nieprzytomna pijana kobieta". Te 10 sylab. Nic więcej. Przez chwilę uwierzyłam, że tym właśnie jestem. Musiałam na nowo nauczyć się swojego prawdziwego imienia, odzyskać tożsamość. Nauczyć się, że jestem kimś więcej niż najebaną ofiarą ze studenckiej zabawy, znalezioną za śmietnikiem. [...] Za każdym razem, kiedy czytałam nowy artykuł o sobie, łapałam paranoję, że całe moje rodzinne miasto dowie się, że będą mówić: spójrzcie, to ta dziewczyna, która była molestowana. A ja nie chciałam niczyjej litości. Nadal uczę się akceptować to, że bycie ofiarą stało się częścią mojej tożsamości.

Po skonfrontowaniu się z tą konkretną historią niełatwo było już komukolwiek użyć pochopnego argumentu z naszej pierwszej debaty na temat akcji #metoo, że ktokolwiek wyznaje i opowiada o doświadczeniu gwałtu, szuka czczej atencji lub pogrąża się w swojej pozycji ofiary. Autorka nawet wyraźnie kreśli cel swojej publicznej wypowiedzi:

> Na koniec zwracam się do dziewczyn z całego świata: jestem z wami. I chociaż nie mogę ocalić każdej […], mam nadzieję, że trafi do was chociaż odrobina mojego światła, wiedza, że nikt nie może was uciszyć, porcja satysfakcji z tego, że zwyciężyła sprawiedliwość, zapewnienie, że coś udaje się osiągnąć i wielka, wielka pewność, że jesteście ważne, bezdyskusyjnie, że jesteście nienaruszalne, piękne, zasługujecie na szacunek, tu nie ma dyskusji, w każdej minucie każdego dnia, macie moc i nikt nie może wam jej odebrać.

Dopiero kiedy wspólnie odczytaliśmy ten list podczas prób i pracy nad tekstem Szekspira, ujawniła się większość moich intuicji. Nastąpiło zderzenie literackiej fikcji z XVI wieku z konkretnym, osadzonym we współczesności językiem listu

AST w Krakowie, *#Gwałt na Lukrecji*, fot. Bartek Cieniawa

tej kobiety, jego miejscami, danymi i kontekstem. Historia Lukrecji i dziewczyny, której list odczytaliśmy, miały kilka rozbieżnych miejsc, między innymi właśnie autorstwo, kontekst, język i zakończenie. Lukrecja popełniła samobójstwo, natomiast autorka listu w ten sposób wyraża się o rzeczywistości po gwałcie:

> Ja mogę pielęgnować swoje rany, złość, a ty możesz nadal wypierać to, co się stało, albo możemy stanąć w prawdzie. Ja przyjmę swój ból, ty karę. I ruszymy dalej. […] Świat jest ogromny. Dużo większy niż Palo Alto i Stanford, i znajdziesz dla siebie miejsce, w którym będziesz mógł być przydatny i szczęśliwy. Ale teraz nie rozkładaj rąk, nie zaprzeczaj, nie udawaj. Zostałeś oskarżony o napaść na mnie, o molestowanie seksualne, o działanie w złych zamiarach, a ty przyznałeś się tylko do picia alkoholu. […] Uświadom sobie, jak wziąć odpowiedzialność za swoje czyny.

Autorka tej publicznej wypowiedzi stała się dla nas wszystkich ekspertką od sprawy. Moment poznania jej historii był, można powiedzieć, zwrotem akcji w ramach naszego adaptacyjnego procesu. Wszyscy ocknęliśmy się i skonfrontowaliśmy z prawdziwym osadzeniem tematu, którego próbowaliśmy dotknąć przy pracy nad spektaklem. Ta konfrontacja zweryfikowała nasze usilne próby zrobienia kompilacji tylko na podstawie Szekspirowskich historii i postaci, a tym samym obracania się w kółko po planszy podobnych do siebie form literackich. Mimo że list był wstrząsający, uświadamiający i jakby na moment zjednoczył naszą grupę w poczuciu wagi tematu, to jednak nastręczał kolejnych problemów adaptacyjnych. Reżyser, podobnie jak reszta grupy poruszony jego treścią, zakładał, że stanie się on częścią powstającego scenariusza. Ja nie byłam przekonana o słuszności tego pomysłu. Obawiałam się, jaki wydźwięk może przybrać sceniczna jego adaptacja. Czy w ten sposób nie zawłaszczamy czyjegoś doświadczenia, które, być może, powinno funkcjonować jedynie we własnym kontekście: opublikowanej wypowiedzi? Na początku poddano pomysł, że list powinien zostać odczytany bez skrótów przez aktorki – jako rodzaj manifestu. Jednak w strukturze przedstawienia taki konceptualny lub dokumentalny gest stanowiłby mniej więcej połowę spektaklu. Reżyser podjął decyzję o wykluczeniu takiej opcji. Argumentował to stwierdzeniem, że teatr jako medium posługuje się obrazem oraz zdarzeniem lub sytuacją, a nie jedynie tekstem, i w związku z tym trudno byłoby komukolwiek percepcyjnie wytrzymać godzinne słuchowisko. Jak zatem pracować nad czyimś świadectwem dramaturgicznie? Mam na myśli: skracać, opracowywać treść, przydzielać wybrane partie poszczególnym aktorkom? Jakiej selekcji należy dokonać i wedle jakich kryteriów? Atrakcyjności? Poszczególnych wątków? Czy aktorki wypowiadające kwestie z tego listu na scenie, w przedstawieniu dyplomowym, w ramach którego mają pokazać swoje aktorskie zdolności, a w konsekwencji zdobyć pracę – czy to nie nadużycie? Z drugiej strony, czy dotarcie listu do osób, które nie przeczytały go w pierwotnym kontekście, tzn. do jak największej liczby osób, nie stanowi głównego celu takiego zabiegu? Próbowałam skontaktować się z portalem gazeta.pl w sprawie upublicznienia i przetworzenia tego świadectwa, ale nie dostałam żadnej odpowiedzi, autorka listu (opublikowanego anonimowo) była nieosiągalna. Ostatecznie powstały dwie zbiorowe sceny, w których aktorki wygłaszają fragmenty jej wypowiedzi, zwracając się bezpośrednio do publiczności. Miałam etyczne wątpliwości co do użycia tekstu bez wyraźnej zgody autorki, nie opuściły mnie one do dzisiaj. Fakt, że te sceny stanowią dramaturgiczny rdzeń przedstawienia i ukazane są w afirmatywnej przestrzeni, w żaden sposób nie niweluje przecież dwuznaczności posługiwania się cudzym świadectwem autobiograficznym.



Uważam to za błąd. Jednak potrzeba skonfrontowania widzów ze słowami ekspertki, kobiety, która opowiada o swoim doświadczeniu, był dla mnie priorytetowy, ponieważ tego typu głosy tak rzadko uwzględniane są w debacie publicznej. Cytowanie słów kobiety, która odważyła się głośno mówić o tym, co ją spotkało, stanowiło więc dla mnie ważny gest polityczny. „Jeśli naszym celem jest poszerzanie wolności kobiet i projektowanie społeczeństwa opartego na równości, potrzebny jest przede wszystkim adekwatny, wyczerpujący opis rzeczywistości, którą chcemy zmieniać" (Zawadzka, 2010).

Od momentu wspólnego zapoznania się z listem praca zaczęła rozwijać się jednocześnie w kilku kierunkach i podporządkowanych im podgrupach. Wiązało się to również z upływającym czasem i formułą pracy, jaką zaproponował reżyser. Część materiałów do scen i motywów była przygotowywana przeze mnie, reżyserowi zależało jednak na tym, żeby sam impuls pochodził od studentów. Mieli oni być bardziej ambasadorami i rzecznikami pewnych kwestii aniżeli aktorami. Strategia polegała na tym, że aktor lub aktorka musi znaleźć sobie materiał związany z tematem, który go interesuje, drażni, zastanawia, który popiera lub z którym się nie zgadza. Wtedy zobowiązany jest wstępnie, samodzielnie go opracować, pokazać w formie artystycznej wypowiedzi przed grupą. Potem wspólnie omawialiśmy jego treść, formę i wydźwięk, a następnie wraz z reżyserem pracowaliśmy nad włączeniem jego ostatecznej wersji do spektaklu. Część grupy, rozmiłowana w klasyce, pracowała nad pogłębianiem kontekstów związanych z Szekspirem, a właściwie z realizacjami *Gwałtu na Lukrecji*, w przeciwieństwie do aktorów i aktorek skupiających się na adaptacji różnych głosów z rzeczywistości. Wraz z rozwojem tematu i coraz bardziej wyraźnymi kierunkami naszej pracy, wzmagały się negatywne emocje wśród studentów, którzy coraz bardziej czuli, że nie jest to spektakl, w którym mogą odegrać główne role, mimo że jest to ich dyplom. Do tego wzrastało napięcie pomiędzy mną a reżyserem. Od kiedy skupiłam się na etycznym aspekcie adaptacji listu ofiary gwałtu, zaczęłam zwracać coraz większą uwagę na złożoność tematu, który powinien być poruszany w sposób etyczny i uważny, często kosztem teatralności. Reżyser natomiast naciskał na atrakcyjność formy i trochę mniej wyraźne problematyzowanie każdego naszego kroku. Wszystkie te plany, oczywiście, przenikały się wzajemnie. Skupię się na kilku najważniejszych elementach z nimi związanych.

W ramach pogłębiania kwestii dotyczących literackiego i teatralnego języka używanego do opisu przemocy na tle seksualnym udało nam się dotrzeć do wywiadów przeprowadzonych z irlandzką artystką Camille O'Sullivan. Wystąpiła ona w rolach zarówno Lukrecji, jak i Tarkwiniusza w przedstawieniu The Royal Shakespeare Company, adaptacji *Gwałtu na Lukrecji* w reżyserii Elizabeth Freestone, absolwentki reżyserii w Rose Bruford College i National Theatre Studio. Przedstawienie zostało pokazane z Polsce 14 listopada 2012 roku w łódzkim Teatrze im. Stefana Jaracza z okazji drugiej edycji Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego Klasyki Światowej Nowa Klasyka Europy. Opisywane było jako swoista kronika polityczna i erotyczny thriller w jednym (Kaczyński, 2012). Jedna z recenzji tak relacjonowała przebieg spektaklu:

> Półmrok. […] W lewym rogu białe, subtelne kobiece baletki. […] Wkracza dumna, bosa postać w czarnym płaszczu, w lewej dłoni trzymając ciężkie, wojskowe buty. Stawia je na ziemi w pewnej odległości od tych białych, czym momentalnie naznacza kontrast między tym, co damskie, delikatne i niewinne, a tym co nikczemne i zbrodnicze. W *Gwałcie na Lukrecji* Szekspir ujawnia, że tak naprawdę, w głębi duszy był feministą. […] Jeżeli ktokolwiek miał co do tego wątpliwości, musiało je rozwiać niezwykłe przedstawienie owego utworu przez brytyjską Royal Shakespeare Company, która na deskach Teatru Jaracza otworzyła nam oczy na niezwykłą wrażliwość angielskiego wieszcza. […] Lukrecja – córka rzymskiego proletariusza – nie potrafi się pogodzić z tym, co ją spotkało. Jak sama mówi, zgwałcone zostaje bowiem nie tylko jej ciało, ale przede wszystkim dusza. Zbezczeszczona godność i skalana niewinność podsuwają jej jedyne, w jej opinii, słuszne rozwiązanie – samobójstwo (Łabendowicz, 2012).

Zarówno te recenzje, jak i wywiad z Camille O'Sullivan, opowiadającej o mierzeniu się z rolami Lukrecji i Tarkwiniusza przy użyciu dość stereotypowych sformułowań, dotyczących aktorskiej pracy jako ,,zanurzania się w mrok postaci", stał się inspiracją do stworzenia komediowej sceny pokpiwającej z estetyzacji przemocowych tematów w teatrze. Stworzyliśmy postać aktorki, w ekspresyjny i teatralny sposób relacjonującej swoją rolę w szekspirowskiej produkcji, skupiając się na własnych doznaniach, rozwoju aktorskim, marzeniach o zagraniu ubezwłasnowolnionej kobiety, która, poniżona, sięga psychicznego dna, wznosząc jednak samą aktorkę na wyżyny kunsztu, dramatyzmu i liryzmu. Na koniec postać ta zaśpiewała *a capella* operową arię o popełnianiu samobójstwa, natomiast reszta aktorek występujących w scenie odgrywała najrozmaitsze teatralne samobójstwa, by jednocześnie umierać i wciąż zachować w tym teatralnym umieraniu *sex appeal*.

Na rewersie pracy nad tą komediową sceną powstawał zupełnie inny koncept. Aktorka, która miała najwięcej zastrzeżeń i wątpliwości co do sensu zainicjowania akcji #metoo, postanowiła się z tym tematem zmierzyć. Odnalazła w Internecie, na portalu YouTube relację Kate[1], która w nakręconym przez siebie wideo opowiada o przyłączeniu się do akcji #metoo:

> Na tym materacu pół roku temu zostałam zgwałcona. Przez długi czas zastanawiałam się, jak mogę go zniszczyć, a potem pomyślałam, że mogę go po prostu wyrzucić, ale stwierdziłam, że najlepiej będzie się przyłączyć do akcji #metoo. Nie będę teraz opisywała, w jaki sposób zostałam zgwałcona, bo uważam, że to nie ma większego znaczenia. Chodzi o to, że po tym, jak to się stało, jeszcze parę miesięcy

spałam na tym materacu. Dziś postanowiłam, że wyniosę go do przed dom i napiszę na nim: #metoo, i zachęcę wszystkich do wpisania na nim swoich doświadczeń związanych z tym hasłem.

Aktorka, z jednej strony sceptyczna, a z drugiej zainspirowana historią Kate i zachęcana przez resztę grupy, podjęła decyzję o wykonaniu pewnego eksperymentu w Akademii Sztuk Teatralnych. Za zgodą władz uczelni w szkole stanął materac z hasłem #metoo, zaś aktorka opublikowała w grupie Samorządu Studenckiego na portalu społecznościowym Facebook ogłoszenie:

> Cześć, jest sprawa, jak wszyscy już pewnie wiecie, robimy dyplom *Gwałt na Lukrecji*. W związku z tym jestem inicjatorką pewnej akcji. Od dziś, przez dwa tygodnie przy bibliotece będzie stał materac, na którym wszystkie i wszyscy będziecie mogły/mogli zapisywać wasze doświadczenia, myśli i co wam tylko przyjdzie do głowy na temat #metoo. Nie ukrywam, że chciałabym, żebyście się jakkolwiek w to zaangażowali, ponieważ bardzo pomoże to w mojej pracy.

Wynik tego eksperymentu był następujący: materac zapełnił się wpisami studentek i studentów naszej szkoły, została tam również zapisana bardzo ważna i potrzebna deklaracja rektorki naszej uczelni, że jeśli komukolwiek dzieje się krzywda, to może się do niej w tej sprawie zgłosić. Materac, wraz z opisem akcji, którą zainspirowała się aktorka, został umieszczony w spektaklu jako jeden z motywów, opatrzony komentarzem: „Co się stało, to się nie odstanie". Uważam, że ciekawa w tym działaniu była zmiana podejścia aktorki: poprzez zainicjowanie doświadczenia, któremu nie mogła dać wiary, i uzyskanie widocznych rezultatów, stała się jego swoistą ambasadorką. Z drugiej strony, interesujące wydaje się również paradoksalne działanie sztuki, w tym przypadku zasilającej i infekującej rzeczywistość szkolną, a nie odwrotnie. Sam materac z rekwizytu teatralnego stał się rodzajem dokumentu, świadectwa stworzonego na potrzeby tego spektaklu.

Kolejnym punktem spornym, tym razem pomiędzy mną a reżyserem, była scena gwałtu, obecna w tekście Szekspira. Reżyser rozmyślał i próbował różnych sposobów jej przedstawienia, mniej lub bardziej udanych. Natomiast ja do każdej z tych prób miałam dość sceptyczny stosunek. Drażniło mnie oglądanie wijących się aktorek, pokazywanie tych kilku gestów, które, w moim poczuciu, miały erotyczny charakter i służyły do wzbudzaniu strachu wśród kobiet. W związku z moimi protestami i demokratycznym charakterem naszej pracy dostałam zadanie: wyrazić w artystyczny sposób swój opór i napisać tekst, który zastąpi scenę gwałtu w spektaklu. Zatytułowałam ją *I nie będzie więcej*:

> Czymkolwiek to więcej jest, czy to więcej to znaczy realistycznie, czy to więcej to znaczy strasznie, że aż mrozi krew w żyłach, że aż cipka sama się zamyka, tak strasznie, że aż to czujemy na własnej skórze albo że nie chcielibyśmy być na jej miejscu, albo że nas to trochę podnieca, albo, że wzrokiem szukamy wzwodu, albo, że robimy to tylko umownie, formalnie, choreograficznie, albo ze ściąganiem ubrań lub bez, albo może tylko on ściąga, albo tylko ona ściąga, albo tylko górę dla efektu albo niech tylko zedrą rajstopy, bo to ruch minimalny, ale efektowny zawsze, mnóstwo skojarzeń pretty woman, ale czy pojawia się brutalność? czy ktoś kogoś rzuca na łóżko? czy ktoś kogoś popycha na podłogę, czy zastanawiamy się jak „to więcej" zrobić tak, żeby wciąż było sexy i atrakcyjnie, jakie światło ukręci do tego Mirek Kaczmarek, czy jest ta umowa wciąż aktualna, że kiedy on chwyta ją za włosy, to tylko poważnie wygląda, a tak naprawdę ciężar ciała ona sama sobie podtrzymuje, czy jest ciemno, czy jest jasno, przestrzeń romantyczna czy wulgarna, intymna czy publiczna? czy więcej grozy będzie jak on to będzie robił to w furii, czy na spokojnego psychopatę, czy smutna muzyka tam leci serce rozrywająca, czy na ciszy lepiej, żeby strach zżerał duszę, czy ona leży i gra nieprzytomną? czy trzeba zerwać sukienkę jednym ruchem, czy lepiej nie, bo będą afery z mikroportem? czy ona wydaje krzyki dzikie i rozrywające, czy może on charczy tak zwierzęco? dyszy np.? ogląda wcześniej na youtubie jelenie na rykowisku i nastraja wewnętrznego łowcę? czy aktorka jak się do tego przygotowuje, to sobie czyta o gwałtach, to sobie ogląda jakieś dokumenty, to sobie jakieś filmy w głowie przywołuje, myśli sobie, ale w tym nieodwracalnym ta Bellucci to zrobiła i czy ona wtedy w tej głowie ten gwałt będzie czuła, czy nie? czy reżyser daje mu uwagę, żeby w sobie coś uwolnił wewnętrznie, żeby się puścił, przesunął granice, bo wiadomo oczywiście, że ostatecznie, naprawdę, ale tak na serio, i już tak w ogóle naprawdę, to do niczego nie dojdzie, że w teatrze nie ma nigdy więcej, że teatr to wiadomo co, iluzja, te sprawy, ale jednak, no pytanie wisi takie w powietrzu, czy chodzi o to, żeby to poczuć, po prostu weź to poczuj, jak gdyby było i się wydarzało właśnie, czy aktorzy więc sobie myślą w trakcie o tym naprawdę, czy może liczą w głowie, dzielą 12345 przez 6 żeby mieć zafrasowaną minę, głęboko dumającą nad złem tego świata albo głęboko to zło tego świata ilustrującą, panie reżyserze, czy jak gwałcą postać to ja też się czuję zgwałcona, czy moje ciało to ja? kto został zgwałcony?
> Pewnie sobie teraz myślicie, że coś wymyślamy, że to są jakieś insynuacje, fanaberie, że stać nas na więcej, że niby dlaczego tego więcej nie pokażemy, że to nie są żadne argumenty, że to jest przecież dyplom, więc potrzeba też inicjacji, pierwszej nagiej roli poważnej, reżyserowanej przez poważnego reżysera, znanego tu i ówdzie w światku teatralnym, to nie to samo co egzamin w szkole, gdzie co prawda jesteśmy też całkiem nieźle przygotowywani, no też wiemy już to i owo, że taką scenę to trzeba by po prostu z pizdy zagrać albo z ogóra no i też zasady są prymarne – ściągniesz bluzkę, to nie będzie szkolne, tu trzeba pojechać Kaliną Jędrusik, tutaj orgazm, tutaj znowu Kalina, a tutaj rób mu mentalnego loda, po prostu słuchaj, to jest taka sytuacja, ja byłem kiedyś na plaży, kochałem się z pewną Azjatką,

> było ciepło, pięknie, pełno ludzi, wiesz ona nagle zaczęła krzyczeć, myślę sobie, że jest jej tak dobrze, ale jednak nie, jednak chyba za mocno pociągnąłem ją za włosy, wiesz, tak to zagraj… czyli, że to nie jest też tak, że nie wiemy jak, też być może nie jest tak, że nie chcemy, są to też nasze w większości debiuty, więc może ktoś też mógłby się rozebrać i zagrać swoją pierwszą tragiczną, iście dramatyczną nagą kwestię. Ale po prostu no nie będzie więcej, możemy jedynie przeprosić, spełnić jakieś jedno widzów życzenie, zaprosić na scenę, zaśpiewać piosenkę, jakiś szlagier sprzed lat.

Napisanie tej sceny było kluczowe dla wielu kwestii związanych z naszym spektaklem. Z jednej strony, dosyć klarownie ustawiło strukturę, zbliżoną do strategii narracyjnej wykorzystanej w filmie Solondza lub w książce Zofii Nawrockiej *Gwałt. Głos kobiet wobec społecznego tabu*, czyli skupienia się przede wszystkim na tym, co dzieje się wokół gwałtu, a nie jedynie na jego efektownym pokazaniu. W tekst tej sceny wplotłam wypowiedzi studentów dotyczące ich doświadczeń, zebrane podczas pierwszej próby. Reżyser automatycznie zaakceptował ten tekst jako materiał do spektaklu, m.in. w związku z tym, że korelował on z jego wizją dyplomu jako swoistej wypowiedzi przyszłych absolwentów szkoły teatralnej. Ten zapis spotkał się jednak z silnym oporem studentów, co wpłynęło na ciekawą dramaturgię pracy nad tym tekstem-manifestem. Jako grupa dość jednoznacznie deklarowali, że nie interesują ich osobiste wypowiedzi twórców teatru, że spektakl powinien być przestrzenią iluzji, nie odsłaniać pewnych tematów wprost. Bali się również negatywnego odbioru ze strony pedagogów, potencjalnie obraźliwego tonu, który ten tekst mógłby implikować, niezrozumienia, a tym samym ostracyzmu ze strony uczelni. Plan na początku był taki, że tekst jest przeznaczony dla grupy dziewczyn. Reżyser zastosował strategię, w ramach której nikogo nie zmuszał do wzięcia udziału w tej scenie. Poprosił, żeby każda z aktorek zastanowiła się i wybrała zdanie, słowo, tezę lub sformułowanie z tego tekstu, z którym się zgadza i które może wypowiedzieć. Co ciekawe, okazało się, że kiedy dziewczyny podeszły do zadania indywidualnie, żadne ze zdań nie zostało wykreślone ani pominięte. Później, w momencie najgłębszego kryzysu grupy, napięcia związanego z potrzebą zaktywizowania męskiej części obsady, tekst posłużył jako swoisty rozjemca. Dziewczyny oddały niektóre kwestie chłopcom i włączyły ich do wspólnej wypowiedzi. Ostatnim etapem był moment, gdy byłam nieobecna na próbie, a grupa wraz z reżyserem przygotowała trochę prześmiewczą inscenizację zapisanych kwestii, ogłaszając „śmierć autorki” i wypracowując kompromisowy charakter sceny pomiędzy żartobliwą, lekką formą, która w zamyśle nie miała nikogo urazić, a treścią demaskującą i ujawniającą drażliwe dla nich kwestie.

Zanim jednak nastąpił moment wspólnotowej pracy nad spektaklem, musieliśmy się zmierzyć z poważnym kryzysem. Na jedną z prób przyniosłam esej Rebekki Solnit z książki *Mężczyźni objaśniają mi świat*, zatytułowany *Najdłuższa wojna.* Autorka w tym eseju problematyzuje powszechność występowania przemocy wobec kobiet, przede wszystkim sugerując, że nie jest ona rzadkością, kilkoma marginalnymi i wyjątkowo brutalnymi przypadkami opisywanymi w mediach. Przytacza statystyki i stawia tezę, że przemoc ma płeć:

> Muszę w tym miejscu wyraźnie powiedzieć jedną rzecz: chociaż prawie zawsze sprawcami tego rodzaju przestępstw są mężczyźni, nie wynika z tego, że wszyscy mężczyźni mają skłonność do przemocy. [...] Gwałty i inne akty przemocy, aż po morderstwo, podobnie jak groźby użycia przemocy, stanowią zaporę, którą ustanawiają niektórzy mężczyźni próbując kontrolować niektóre kobiety; strach przed przemocą ogranicza jednak nie niektóre, ale większość kobiet, przy czym tak jak już jesteśmy do tych ograniczeń przyzwyczajone, że ledwo je zauważamy – i rzadko próbujemy cokolwiek z nimi zrobić. Istnieją wyjątki: zeszłego lata ktoś napisał do mnie o zajęciach w college'u, podczas których zapytano studentów i studentki, co robią, żeby się ochronić przed gwałtem. Młode kobiety opisywały skomplikowane sposoby, które stosują, aby zachować czujność, i które ograniczają im swobodę poruszania się, środki ostrożności, które podejmują na co dzień; z ich odpowiedzi wynikało, że właściwie cały czas mają w tyle głowy, że ktoś może je zaatakować (młodzi mężczyźni, siedzący na tej samej sali, słuchali tego w osłupieniu). Przepaść między światami mężczyzn i kobiet na chwilę stała się widoczna. [...] Rzecz jasna, kobiety zdolne są do wszelkiego rodzaju naprawdę nieprzyjemnych czynów, i tak, istnieją brutalne przestępstwa popełniane przez kobiety – jednakże w tak zwanej wojnie płci tam, gdzie idzie o przemoc fizyczną, widać wyraźny brak symetrii. [...] Żadna wielka dama muzyki pop nie rozwaliła głowy młodemu mężczyźnie, którego zaprosiła do siebie do domu, jak to zrobił Phil Spector. Żadna aktorka filmów akcji nie została oskarżona o stosowanie przemocy domowej; Angelina Jolie po prostu nie robi tego, co zrobili Steve McQueen czy Mel Gibson; nie ma też wśród sławnych reżyserek filmowych takiej, która podałaby trzynastolatce narkotyki, a następnie zgwałciła protestujące dziecko, jak zrobił to Roman Polański (2017, s. 35-36).

Pierwszy wybuch oburzenia związany z tym esejem dotyczył Romana Polańskiego. Jedna z aktorek nerwowo zareagowała na wytoczone przeciwko niemu oskarżenia. Niesłuszność tych oskarżeń argumentowała pewną konwencją starego Hollywood, które „rządziło się innymi prawami” i normami obyczajowymi. Przywoływała również postać Brigitte Bardot, która podpisała się pod listem otwartym dla francuskiego magazynu ,,Le Monde” krytykującym akcję #metoo za stworzenie totalitarnego klimatu, niesprawiedliwie karzącego mężczyzn za flirtowanie, infantylizującego kobiety i podkopującego wolność seksualną (2018). W związku z tym, że studentka znała bardzo dobrze język francuski, poprosiliśmy ją o przygotowanie fragmentów listu w oryginale. Stworzyliśmy z tego materiału parodystyczną inscenizację

DKF-u, w ramach którego przytoczyliśmy otwierającą, znamienną scenę z filmu *Pogarda* Godarda. Kultowy obraz w historii kina, kunsztowny, zniewalający i uwodzicielski, a zarazem uprzedmiotowiający kobiece ciało. Powstała sytuacja, w ramach której młoda aktorka ma szansę wzięcia w obronę swojej idolki, starego Hollywood oraz pewnych mitycznych aktorskich marzeń.

Kolejną próbą podjętą przez reżysera, a mającą na celu rozbrojenie wrogiej atmosfery wokół eseju, która przekładała się na pracę nad spektaklem, było poproszenie aktorów o przygotowanie jednej sceny na jego podstawie. Miała ona dotyczyć wybranej przez nich kwestii, którą uważają za wartą przekazania i z którą bezwarunkowo wszyscy się zgadzają. Wraz z reżyserem obiecaliśmy, że nie będziemy w nią ingerować. Studenci zdecydowali się zrobić performans na podstawie przytoczonych przez tłumaczkę Annę Dzierzgowską statystyk, podających, że co osiem sekund kobieta pada ofiarą przemocy w Polsce. Jedna z aktorek była co osiem sekund całowana w różnych miejscach twarzy przez resztę grupy. Kolorowe odciski pomadek, którymi całujący pomalowali sobie usta, tworzyły na jej ciele znaki, z każdym pocałunkiem coraz bardziej przypominające ślady pobicia.

Pomimo tych działań, atmosfera wokół spektaklu wciąż się zagęszczała. W końcu zaczęliśmy upatrywać przyczyn tej sytuacji we fragmentach eseju, które przytoczyłam powyżej i opisanej w nich roli mężczyzn. Aktorzy wyrażali oburzenie, że autorka umieszcza ich jedynie w rolach sprawców przemocy, którymi oni, jako konkretna grupa, się nie czują. Negatywne reakcje były najprawdopodobniej odzwierciedleniem naszych trudności w znalezieniu męskich ról w tym przedstawieniu. Pomimo pierwszych radykalnych pomysłów, m.in. całkowitej zamiany damskich i męskich kwestii, cały czas groził nam najprostszy z możliwych binarny podział ról płciowych. Z jednej strony, próbowaliśmy uniknąć dosłownego wcielania się aktorów w oprawców i reprodukowania przemocowych schematów. W związku z tym, że podczas przedstawienia wszyscy aktorzy wielokrotnie zmieniali role, ale przede wszystkim wypowiadali się we własnym imieniu, udało się uniknąć stereotypizacji. Ich obecność miała charakter performatywny, zmienny i płynny, ale wciąż odczuwało się niedosyt. W niedosłownym odgrywaniu kilku przemocowych ról pomogły przede wszystkim kostiumy. Aktorzy występują w zdobnych i zdekonstruowanych strojach „z epoki", ubrani w białe, kryjące rajstopy, do niektórych scen używając pomponów, by wspierać dziewczyny. Przypominają raczej przebierające się w garderobie *drag queens*, uniseksualne twory, niż stereotypowych heteronormatywnych oprawców. Jednak oprócz złagodzenia wydźwięku niektórych stereotypowych ról, jakie podejmowali, pytanie, jaką rolę w spektaklu o gwałcie mogą odegrać mężczyźni, wciąż wydawało się kluczowe. Zwłaszcza w kontekście pracy, o której nie decydowały wcześniej narzucone i wymyślone postaci, a pewne relacje były odbiciem relacji panujących w grupie i osobowości poszczególnych studentów oraz reżysera. Zależało nam przede wszystkim na wydobyciu głosu ofiar, który na co dzień jest niesłyszalny. Reżyser zaproponował chłopcom do zaadaptowania tekst Izy Palińskiej, zatytułowany *Jak być feministą* (2017), w którym autorka przedstawia kilka zasad z tym związanych, m.in. oddawanie przestrzeni, słuchanie, zweryfikowanie swojego przywileju i zaprzestanie mansplainingu. Powstała nawet przygotowana przeze mnie skrócona wersja, która stanowić miała inspirację do takiej sceny, jednak radykalny w wydźwięku tekst nie spotkał się z aprobatą biorących udział w spektaklu aktorów. Aktorzy zajęli się więc rozmywaniem interpretacyjnych granic związanych z Szekspirem w spektaklu. Zdecydowali się na scenę deklamowania miłosnych sonetów dramatopisarza, które miały na celu ukazanie ich wrażliwej, czułej natury, zwieńczeniem sceny była śpiewana falsetem przez jednego z nich piosenka transseksualnej artystki Sophie o znaczącym tytule *It's ok to cry*. Ta scena, w żartobliwym i nie do końca dla mnie satysfakcjonującym tonie, zwracała uwagę na to, że binarne role płciowe są krzywdzące zarówno dla kobiet, jak i dla mężczyzn, którym wpaja się od najmłodszych lat, by nie okazywali uczuć. Na kanwie pytań o męski udział w tym przedstawieniu powstały także dwie sceny zainicjowane przez studentów. Jedna z nich to adaptacja konferencji, zainspirowana autentyczną historią Thordis, która została zgwałcona przez swojego ówczesnego chłopaka Toma. Po wielu latach, w których wymieniali korespondencję, próbując w jakiś sposób przepracować ten problem, udało im się spotkać, wspólnie napisać książkę oraz prowadzić antyprzemocowe konferencje na całym świecie. Drugą sceną, której źródłem był spór o wydźwięk eseju Solnit, była choreograficzna sekwencja jogi tantrycznej, opracowana przez aktorkę i aktora, którym zależało na pokazaniu w tym spektaklu alternatywnego, pozytywnego podejścia do seksualności.

Kiedy wątki rozrastały się w różnych kierunkach, językach i tropach, powrócił także – w zupełnie innej formie – *Gwałt na Lukrecji* oraz cytaty z innych dzieł Szekspira. Scenę samobójstwa Lukrecji zastąpiła symboliczna scena, apokaliptycznej katastrofy, wyrażonej w kryzysie języka, podmiotowości, kanonów i drapieżnym wyrywaniu się z XVI-wiecznego dyskursu. Towarzyszyły jej dwa teksty, dotkliwie wyrażające ogrom bólu związanego z pragnieniem i trudem uwalniania się z narzucanej kobietom przez wieki opresji. Pierwszy to gniewny manifest, chyba najsłynniejszy cytat z tekstu Heinera Müllera *HamletMaszyna*, który sparafrazowaliśmy jako *OfeliaMaszyna*:

> Ofelia:
> Druzgoczę narzędzia mojej niewoli krzesło stół łóżko. Niszczę pole bitwy które było moim domem. […] Zakrwawionymi rękami drę fotografię mężczyzn których kochałam i którzy posługiwali się mną na łóżku na stole na krześle na ziemi. […] Tu mówi Elektra. W sercu ciemności. W słońcu tortur. do metropolii świata. […] Precz ze szczęściem pokory. Niech żyje nienawiść, pogarda, bunt, śmierć. Kiedy uzbrojona w rzeźnicki nóż przejdzie przez wasze sypialnie, wtedy poznacie prawdę (Müller, 1989).

Drugi to fragment *4.48 Psychosis* Sarah Kane, tekstu wymykającego się próbom powiedzenia czegoś złożonego lub głębokiego o dziele poświęconemu tematowi samobójstwa, którego autorka, tuż po jego napisaniu, odebrała sobie życie. Zdecydowaliśmy się także przedstawić scenę z *Tytusa Andronikusa*: zgwałconą, okaleczoną, pozbawioną języka i rąk Lawinię Chiron i Demetriusz zostawiają ze słowami: „Idź i opowiedz, gdy język zezwoli, / Kto ci go obciął i kto ciebie zgwałcił". Zderzyłam ją z tekstem francuskiej teoretyczki Helene Cixous *Śmiech Meduzy*.

> Cixous radykalnie rozciąga krytykę tradycji patriarchalnych na sam język propagując ideę l'ecriture feminine, wypowiadania się jako kobieta, z wnętrza kobiecego ciała i za jego pośrednictwem. Podmiotowość powstaje poprzez użycie języka; bez tego narzędzia oznaczania nie ma rozróżnienia między sobą i innym. […] Podmiotowość oraz tożsamość są raczej wytwarzane poprzez relacje społeczne i język. Problem w tym, że porządek społeczny i symboliczny nie dostarcza adekwatnego dla kobiecej podmiotowości języka, częściowo dlatego, że relacja łącząca matkę i córkę została przysłonięta batalią między ojcem a synem — w mitach, filozofii i psychoanalizie (Korsmeyer, s. 170).

Poniżej cytuję fragment zdekonstruowanej i na nowo rozpisanej Szekspirowskiej sceny, metaforyzującej problem odebrania i uwalniania kobiecego głosu w historii:

> Demetrius: Idź i opowiedz, gdy język zezwoli, / Kto ci go obciął i kto ciebie zgwałcił,
> Lawinia: Chodzi o to, żebyś wreszcie siebie napisała.
> Chiron: Zapisz swe myśli, nakreśl wszystko jasno,
> Lawinia: Musisz zacząć pisać o sobie i wprowadzić siebie i inne w świat pisma, z którego zostałyśmy wyparte z taką samą gwałtownością, jak i z odczuwania swoich ciał: z tych samych powodów, tym samym prawem i w tym samym, śmiercionośnym celu.
> Demetrius: Jeśli kikuty pozwolą ci pisać. Na migi będzie dawać piękne znaki.
> Lawinia: Musisz sama, własnym wysiłkiem, wstąpić w tekst – jak w świat i w historię.
> Chiron: Wracaj do domu i poproś o wodę
> Lawinia: Dlaczego nie piszesz?
> Chiron: Wonną, pachnącą; w niej obmyjesz ręce.
> Lawinia: Pisz! Pisanie jest dla ciebie, ty jesteś dla siebie, twoje ciało jest dla ciebie, weź je! Pisz siebie: twoje ciało musi stać się słyszalne.
> Demetrius: Nie ma języka, by o wodę prosić, / Ani rąk, które mogłaby obmywać, / Więc pozostawmy ją cichym przechadzkom.
> Lawinia: Nie bój się ani tu i teraz, ani tam i indziej, siebie ni innych. Moje oczy mój język mój nos moja skóra moje usta moje ciało – dla – otwarte na inne.
> Chiron: Będąc nią, pewnie sam bym się powiesił.
> Lawinia: Nie bój się ani tu i teraz, ani tam i indziej, siebie ni innych. Moje oczy mój język mój nos moja skóra moje usta moje ciało – dla – otwarte na inne.
> Demetrius: Gdybyś miał ręce, by zawiązać pętlę.
> Lawinia: Przeszłość nie może dłużej wytyczać przyszłości
> (Tekst pochodzi ze scenariusza *#Gwałt na Lukrecji).*

Również pierwotne, wstępnie odrzucone, liryczne monologi Lukrecji z utworu Williama Szekspira zostały na nowo zinterpretowane i przywrócone do spektaklu w jednej ze scen, w formie punkowych manifestów wykrzykiwanych przez aktorkę. W związku z tym teatralnym działaniem teksty Szekspira przybrały mrożący krew w żyłach klimat i prawie profetyczny charakter, zwiastujący wieczną pamięć o dokonanej zbrodni. Pozwoliło mi to spojrzeć na nie inaczej i zadać sobie pytanie: co by było, gdyby Szekspir świadectw tej przemocy wobec kobiet nie zapisał?

Na końcowym etapie prób pracowaliśmy przede wszystkim nad komunikatem, który budowała wizualna warstwa spektaklu. W jednej ze scen grupa aktorek trzyma w rękach historyczne, malarskie przedstawienia *#Gwałtu na Lukrecji*, w których uderzają rozerotyzowane ciała kobiet-obiektów seksualnych. Jak słusznie zauważa Carolyn Korsmeyer w książce *Gender w estetyce*:

> Ideologie estetyczne, które widziałyby sztukę w oderwaniu od relacji ze światem, maskują jej zdolność do ustanawiania i wzmacniania stosunków władzy. […] Poświęcanie uwagi złożoności przedstawienia oznacza coś więcej niż krytycyzm społeczny; poszerza nasz odbiór sztuki, gdyż tylko dostrzegłszy władzę spojrzenia, można odkryć możliwości różnych pozycji ,,patrzenia". Świadomość męskiego punktu widzenia jako standardowego w przypadku aktu istotnie uświadamia, jak różni się przedstawienie. […] Krytyka percepcji czysto estetycznej oraz rozważania na temat ,,spojrzenia'' nie tylko przywróciły aktowi odbioru pożądanie i satysfakcję, ale przyczyniły się do uznania kulturowej władzy sztuki, zdolnej do zmiany relacji władzy jako takiej (Korsmeyer, 2004, s. 67-68).

W związku z tym pracowaliśmy również nad układami choreograficznymi, które w dużej mierze samodzielnie wymyślały i wykonywały aktorki, skupiając się na wytrąceniu widza z poczucia seksualnej atrakcyjności ich ciał na rzecz nienormatywnego ukazywania kobiecej cielesności:

> Ciała kobiet były bowiem w ramach zachodniej tradycji niemal zawsze postrzegane jako przedmioty oglądu. Kobietom rzadko był dostępny status podmiotów sprawczych w sztuce, zamiast tego ich obecność ograniczała się do bycia nośnikiem poprzez i na ich ciałach – teatralnych, muzycznych, filmowych i tanecznych scenariuszy konstruowanych przez mężczyzn – artystów; wieki tego tradycyjnego podziału wywierają piętno na wystąpieniu każdej innej kobiecej performerki (tamże, s. 143).

Nie można udawać, że pomiędzy XVI a XXI wiekiem nie wydarzyło się nic takiego, co zmieniłoby dramaturgiczne

podejście do języka, płci i narracji. Nie chciałabym pisać tu jakichś banałów o tym, że sytuacja kobiet w XVI wieku, niemających dostępu do edukacji, była zupełnie inna, że koncepcja geniuszu jest kategorią dyskusyjną. Nie chciałabym tu też pisać o rzeczach znamiennych i oczywistych, traktowanych przeze mnie wybiórczo: o przełomowej teorii Judith Butler na temat performatywności płci, o uzyskaniu przez kobiety praw wyborczych w Polsce zaledwie sto lat temu, o pojawieniu się Internetu, nowych mediów, które dały nam dostęp do wielu wykorzystanych w tym scenariuszu kobiecych narracji. Ale nie można udawać, że pewne kanony są transparentne. Odgrywanie wciąż tych samych scen może być użyteczne jedynie dla aktorskich wprawek warsztatowych w szkole teatralnej, lecz nie powinno być bezmyślnie odtwarzane w ramach spektaklu, który stanowi już pewną wypowiedź na temat świata. Scenariusz i sam proces pracy nad nim został rozpięty pomiędzy opisem doświadczenia konkretnego gwałtu, realnego, brutalnego czynu, a kulturą gwałtu, która go legitymizuje, podtrzymuje i przetwarza na różne sposoby. Tworzy to swoiste napięcie pomiędzy kulturą a kulturą gwałtu właśnie. Jak głęboka przepaść dzieli Szekspira od akcji #metoo? Zderzenie Szekspira z głosem kobiet stało się rodzajem weryfikacji klasyki, postmodernistyczną naroślą lub po prostu wielowarstwowym jej odczytaniem poprzez to, co zostało już przepracowane na ten temat przez cztery wieki. Jest we mnie niezgoda na to, by ciągle uniwersalizować, bezrefleksyjnie powtarzać, że Szekspir był genialnym pisarzem i opowiadał obiektywnie losy ludzkości. Swoiste mity, które można przez wieki powtarzać bez ich weryfikacji, bez krytycznego, twórczego przyglądania się im, są po prostu groźne. Gubią swój kontekst, przyczyniają się do tworzenia dzieł artystycznych zawieszonych w próżni, otoczonych schematami zamierzchłej epoki, zubożałych, okrojonych i zredukowanych do stereotypowych przedstawień. Szekspir wystąpił w naszym spektaklu jako jedna z postaci, nieustannie weryfikowana przez późniejsze pisarki i pisarzy, ale i przez głos zwyczajnych kobiet, który w XVI wieku był niesłyszalny, czy poprzez nieheteronormatywne, queerowe domniemania o użyciu przez niego po raz pierwszy słowa *drag – dressed as girl*. Natomiast brak sceny gwałtu stał się strategią dramaturgiczną. Nie wiem, skąd pojawił się we mnie impuls zbliżania tego tematu do rzeczywistości „tu i teraz". Być może pojawił się jako efekt potrzeby podjęcia pewnego ryzyka, opowiedzenia się i niezajmowania niezaangażowanej, eksperckiej pozycji, dlatego jako dramaturżka prowokowałam do mówienia we własnym imieniu, co niejednokrotnie budziło sprzeciw. Moim intuicjom wtórował reżyser, który niezmordowanie podkreślał, że jest to dyplom, ich dyplom, tej konkretnej grupy, i że powinien on być także ich wypowiedzią na temat świata. Jakie więc pytanie powinien sobie zadać dramaturg po zakończeniu takiej pracy? A jakie pytanie powinna zadać sobie dramaturżka? Czy spektakl był udany? Atrakcyjny? Czy ta grupa ludzi, która brała udział w tym procesie, przepracowała na własnej skórze jakiś temat? Co to właściwie oznacza? ■

[1] https://www.youtube.com/watch?v=jzc2lfxU_S0 [dostęp 20 XI 2018].

Bibliografia:

Baney, Joann, *Komunikacja interpersonalna*, przeł. W. Jędruszek, Wolters Kluwer Polska, Warszawa 2009.
Korsmeyer, Carolyn, *Gender w estetyce*, tłum. A. Nacher, Universitas, Kraków 2004.
Nawrocka, Zofia, *Gwałt. Głos ofiar wobec społecznego tabu*, Książka i Prasa, Warszawa 2013.
Solnit, Rebecca, *Mężczyźni objaśniają mi świat*, tłum. A. Dzierzgowska, Karakter, Kraków 2017.
Zawiślańska, Milena, *Nie znasz mnie, ale byłeś we mnie. Ten list ofiary do gwałciciela obiegł cały świat*, ,,Gazeta.pl", 9 XI 2016.
Kaczyński, Łukasz, *Nowa klasyka Europy – Gwałt na Lukrecji*, ,,Dziennik Łódzki online", 29 X 2012.
Źródła internetowe
Autor zbiorowy, https://www.lemonde.fr/idees/article/2018/01/09/nous-defendons-une-liberte-d-importuner-indispensable-a-la-liberte--sexuelle_5239134_3232.html, [dostęp: 20 XI 2018].
Łabendowicz, Olga, *Nowa klasyka Szekspira – feministy*, https://liberte.pl/nowa-klasyka-szekspira-feministy/, [dostęp: 20 VI 2018].
Müller, Heiner, *HamletMaszyna*, przeł. St. J. Buras, http://www.ifp.uni.wroc.pl/data/files/news-mats-547900e883653-heiner-muller--hamletmaschine.pdf, [dostęp: 15 XI 2018].
Palińska, Iza, *Jak być feministą?*, http://palinska.com/jak-byc--feminista/, [dostęp: 21 VI 2018].
Zawadzka, Anna, *O szkodliwości ofiar*, http://lewica.pl/blog/zawadzka/20726/, [dostęp: 25 VI 2018].
https://pl.wikipedia.org/wiki/Gwałt_na_Lukrecji, [dostęp: 12 XI 2018].
https://www.youtube.com/watch?v=jzc2lfxU_S0, [dostęp: 06 IV 2018].



Patrycja Kowańska

RUCH DRAMATURGA. Próba konstruowania przybornika dramaturgii ciała, instalacji i performansu (fragmenty)

Patrycja Kowańska (patkowanska@gmail.com) – ur. 1991, dramaturżka, reżyserka, autorka scenariuszy. Absolwentka dramaturgii w AST w Krakowie. Jako dramaturżka pracowała m.in. z Pawłem Świątkiem, Lucyną Sosnowską, Dominiką Knapik, Cezarym Tomaszewskim, w teatrach w Polsce i za granicą (Łotwa, Niemcy). Reżyserka *Second-hand ’68* (2018). Współpracuje z niemieckim kolektywem teatralnym kainkollektiv, także jako tłumaczka. Stypendystka miasta Krakowa w dziedzinie literatury (2017). Numer ORCID: 0000-0003-0523-9769

Abstract: Patrycja Kowańska’s “The playwright’s movement: An Attempt to Construct a Toolbox for a Dramaturgy of the Body, Installation and Performance (fragments)”
The text is a selection of fragments from a master’s thesis defended in December 2018 at AST National Academy of Theatre Arts in Krakow. The work is an attempt to gather the author’s experience in the field of dramaturgy. The word “toolbox”—a set of accessories, a box of tools used to perform an activity—appears in the title as the author views the various aspects of creating a performative event as tools through which dramaturgy manifests itself and whose fields of influence permeate each other. Tools are collected and analyzed in relation to each other. A section is specially devoted to the issues of working with the body, as well as forms of installation and performance. To illustrate the map of concepts, the author focuses on one of her works: *Second-hand ’68* (Polin / TR Warszawa 2017-18).

Key words: playwright, body, installation, process, tools

> Dramaturg jest często proszony, aby opisać pracę, której był częścią. Ale jak dramaturg ma pisać o czymś, od czego nie może się oddzielić, o czymś, co w żadnym razie nie jest skonsolidowanym lub skończonym obiektem, ale żyjącą formą samą w sobie? (Heathfield, 2016)

Poniższy tekst składa się z fragmentów pracy magisterskiej napisanej pod kierunkiem dr hab. Olgi Katafiasz, obronionej w grudniu 2018 roku w AST w Krakowie. Praca ta jest próbą zebrania moich dotychczasowych doświadczeń na polu dramaturgii. Napisana z potrzeby usystematyzowania własnego warsztatu, ma na celu zgromadzenie narzędzi dramaturgicznych oraz przeprowadzenie ich analizy na podstawie przykładów. Postrzegam tworzenie teatru – i tworzenie w teatrze – jako rzemiosło, do którego uprawiania niezbędne są odpowiednie narzędzia. Z tego powodu w tytule pojawia się słowo „przybornik”, czyli komplet narzędzi służących do wykonywania jakiejś czynności. Jako narzędzia postrzegam te aspekty tworzenia wydarzenia performatywnego, w których

dotcompany, *Koncert indywidualny* (rozkład jazdy z elementami wydarzenia jako puzzlami na ścianie w Pracowni Duży Pokój w Warszawie); fot. Łukasz Stawarczyk

przejawia się dramaturgia, a których obszary wpływów się przenikają. W kilku rozdziałach pracy narzędzia te zostały zgromadzone i poddane analizie. Podstawą tej analizy są moje doświadczenia artystyczne na polu dramaturgii i reżyserii, zdobywane podczas studiów w AST w Krakowie oraz poza uczelnią. W ciągu ostatnich kilku lat w sferze moich zainteresowań szczególne miejsce zajęły zagadnienia pracy z ciałem, a także instalacja oraz performans. W toku analizy skupiam się na nich, gdyż postrzegam je jako obszary, w których jako dramaturg nauczyłam się jak dotąd najwięcej, poprzez eksperymentowanie na nieznanym, niejednoznacznym gruncie. Dla zobrazowania mapy pojęć posługuję się przykładem *Second-hand '68*, pracy realizowanej w muzeum Polin i TR Warszawa w marcu 2018 roku.

„Współ-"

Przy całej nieuchwytności kompetencji, jakimi dysponuje dramaturg, z całą pewnością można powiedzieć, że materią, w której rzeźbi, są pomysły i wyobraźnia. Jako twórca dramaturg nie ma, oczywiście, monopolu na pomysły, przeciwnie – może się okazać, że w toku pracy żadne konkretne idee nie pochodzą bezpośrednio od niego, zarazem jednak wszystkie w pewien sposób do niego należą. Nieustanna cyrkulacja idei, z której ostatecznie czerpie kształt dramaturgia wydarzenia performatywnego, wymaga wrażliwego oka. Dlatego osoba – lub osoby – pracujące nad dramaturgią spektaklu powinny być szczególnie wyczulone na wszystkie pojawiające się w procesie pomysły. Niektóre zresztą dopiero na dalszym etapie nazwane zostaną pomysłami i wtedy rozpocznie się właściwa z nimi praca. Najpierw pojawią się może jako niejasne intuicje członków zespołu, inspiracje, od których do konkretnego pomysłu prowadzi kręta droga. Mapę tej drogi rysuje dramaturg, próbując odnaleźć w niezliczonych możliwościach najwłaściwszy kierunek. Jako uczestnik procesu dramaturg musi mieć więc oczy dookoła głowy. Dlatego tak ważne w pracy nad dramaturgią jest osobiste zaangażowanie w proces, które pomaga rozwijać wspólną wyobraźnię. Tak mówi o tym André Lepecki:

> Ktoś, kto obserwuje z dystansu, nie ma pojęcia o tym, że trzy miesiące wcześniej była tamta improwizacja, która pasowałaby idealnie w tym momencie, w którym teraz potrzeba zmiany energii. Taki dramaturg nie ma pamięci procesu, właśnie z powodu swej zdystansowanej pozycji. Ale kiedy jest się blisko, ma się w głowie nie tylko ludzi, którzy znajdują się na scenie, ale też ten film, który widziało się razem po próbie, a w tym filmie była taka jedna świetna rzecz – dlaczego by jej nie użyć? Albo czemu nie użyć myśli, którą ktoś inny miał któregoś dnia, albo snu, który ktoś opowiedział – to wszystko może ostatecznie znaleźć miejsce w konkretnej scenie (cyt. za: Cathy Turner, Behrndt, 2016, s. 161).

W dużej mierze to po stronie dramaturga leży sprawowanie pieczy nad uczestniczącymi w procesie różnorodnymi stymulantami. Oznacza to rozpoznawanie, które z nich mają największy potencjał, oznacza też projektowanie sposobów włączania ich do procesu, przewidywanie rozmaitych konsekwencji, jakie mogą przynieść, znajdowanie dla nich scenicznego wyrazu, proponowanie wariacji ich form, łączenie kilku pomysłów w jeden. Właściwie czynności te można wyliczać w nieskończoność: nie istnieje przecież konkretny zbiór takich kompetencji – w każdym procesie sposoby na analizowanie punktów wyjścia odkrywane są wciąż na nowo, w zależności od wyobraźni osób zaangażowanych. Lepecki, analizując pracę dramaturga, skupia się na przedrostku „współ-". „Jako dramaturg nigdy nie byłem współautorem, współtancerzem, współproducentem, współmenadżerem. Pomyślałem, że w takim razie może to, czym się zajmuję, to współwyobrażanie. Wyobrażam obok cudzych wyobraźni" (cyt. za: Crunțeanu, 2016). Lepecki odwołuje się przy tym do swojej współpracy z choreografką Meg Stuart: „Ona pyta mnie, co widzę w tym, co dzieje się na scenie, a ja w odpowiedzi opisuję to, co nazywam «eksplozją metafor» – wskazuję momenty, w których dostrzegam relacje, połączenia etc." (cyt. za: Crunțeanu, 2016).

Research

W procesie właściwie wszystko jest plastyczną tkanką, materiałem w potencjale, w pamięci i wyobraźni, w rękach i mózgach wszystkich realizatorów. Właśnie w tym tworzywie, na styku bodźców różnego pochodzenia, kształty i struktury rzeźbi dramaturg. Komentując tę specyficzną materię twórczą, Heidi Gilpin, dramaturżka współpracująca z choreografem Williamem Forsythe'em, mówi o sobie jako o translatorce:

> Czuję, że w pracy pomagam przetłumaczyć pomysły – językowe, matematyczne albo naukowe – na inną formę. Próbuję wytworzyć grunt, na którym w interakcje mogą wchodzić wspólne obsesje. Czasami przygotowuję paczki informacji (tekstowe, wizualne etc.) dla tancerzy, by mogli się do nich odnieść, ale nigdy nie robię tego w trybie dydaktycznym[1].

Przy okazji tej wypowiedzi warto odnieść się do pojęcia funkcjonującego już chyba jako stereotyp w odniesieniu do dramaturga, czyli researchu. Słowo to w języku angielskim oznacza badanie, rozeznanie, poszukiwania, zaś do polszczyzny przeniknęło niepostrzeżenie, znajdując zastosowanie w również w salach prób. Research to w teorii jedno z oczywistych, choć z wielu względów wciąż tajemniczych określeń procedury, jaka poprzedza pracę w praktyce i przygotowuje dla niej grunt. Nie bez powodu Katherine Profeta poświęca researchowi cały rozdział swojej książki, zaznaczając na wstępie, że chociaż hasło to może być wygodną etykietą dla jednego z aspektów pracy dramaturga, to jednak znaczenie researchu oraz jego konsekwencje dla procesu mogą być bardzo różnorodne. Relacja na linii: „dramaturg – praca badawcza" zmienia się w zależności od specyfiki projektu. Co więcej, przyjrzenie się researchowi w kontekście pracy twórczej prowadzi w prawdziwy gąszcz zagadnień. W jaki

sposób sztuka generuje to, co określamy jako wiedzę? Jak bardzo chwiejne są granice dzielące to, co na zewnątrz, od tego, co w sali prób? Jak kapryśna jest natura inspiracji i sposoby, w jakie mogą one być „rozpalane"? Pojawia się wreszcie zagadnienie etycznej odpowiedzialności wobec współpracowników i źródeł (Profeta, 2015, s. 61). Profeta formułuje dwie definicje pracy badawczej dramaturga. Jedną z nich jest sztuka kompilacji. W tym przypadku „badacz" poszukuje dostępnych obiektywnie informacji na potrzebny temat, które następnie, już jako zgromadzony materiał, stają się owym „researchem". W drugiej definicji researchu środek ciężkości spoczywa na twórczym aspekcie badania, wychodząc poza to, co obiektywne. W tym przypadku dokonujący researchu poprzez niepowtarzalne, subiektywne dysponowanie zgromadzonym materiałem prowadzi świadomość ku nowym sposobom widzenia rzeczy, przez co tworzy nowy byt: znaczenie, którego wcześniej nie było. Powstaje coś więcej niż informacja czy jakikolwiek obecny wcześniej w stanie surowym bodziec, zawiera się w tym nowym tworze zarówno impuls, jak jego rezultat (lub warianty rezultatów). Ustanowione w procesie kompilacji połączenia tematów i znaczeń są już rodzajem twórczej propozycji, wyznaczają kierunek pracy. Tak przeprowadzony research daje spore możliwości wywołania feedbacku wśród uczestników procesu. Feedback to informacja zwrotna, czyli kreatywna reakcja, która wchodzi w dialog z materią researchu. Research i feedback są w procesie nierozerwalnie związane, a nieskończona pętla, którą wspólnie tworzą, napędza pracę, sukcesywnie budując dramaturgię każdego przedsięwzięcia.

Koncept

Punkty wyjścia w pracy nad projektem przyjmują różne rozmiary, co warunkuje sposób pracy nad pomysłami i jej rozwój w czasie. Wyróżniam wśród nich dwie grupy. Do tych „większych", składających się na koncept całego wydarzenia, zaliczyć należy elementy podstawowe, obecne w szerokim planie. Przede wszystkim będą to:

- temat(y);
- forma wydarzenia / sytuacja, na której opiera się spektakl;
- zasady świata przedstawionego / funkcjonowania performerów w przestrzeni;
- przyjęte struktury narracyjne;
- kryteria adaptacji / kompozycji elementów;
- wyjściowy materiał / tekst literacki;
- sposób funkcjonowania performerów / budowania postaci;
- organizacja przestrzeni i strategie działania w niej;
- praca z obiektem / rekwizytem;
- kostium;
- wideo;
- ustanowiona z widzem relacja.

Te czynniki wymagają podejmowania na odpowiednich etapach pracy wiążących decyzji – zakreślania najszerszych nawiasów, w których mogą rozwijać się czynniki „mniejsze":

– zawartość poszczególnych scen czy sekwencji spektaklu i potencjalne kierunki ich rozwoju;
– długość ich trwania;
– tempo poszczególnych scen / elementów wydarzenia;
– dynamika całości materiału;
– praca ciała / choreografia;
– tekst;
– założenia danej sceny;
– tematy do improwizacji.

Powyższe cząstki charakteryzuje, moim zdaniem, znacznie większa elastyczność niż te, które wiążą koncept, na przykład: dużo łatwiej, nawet na zaawansowanym etapie pracy, zmienić założenia konkretnej sceny, jej rytm, wyciąć dużą partię tekstu lub wydłużyć partię ruchu, niż przebudować zasady funkcjonowania przestrzeni czy świata przedstawionego. Nie ma jednak żadnych ustalonych norm, które określałyby termin podjęcia konkretnych decyzji. Na pewne przesunięcia w nawet najbardziej podstawowych ustaleniach nigdy nie powinno być za późno, jednak niedoprecyzowanie w odpowiednim czasie zawartości któregoś z szerszych nawiasów niesie ryzyko zagubienia, a nawet rozpadu procesu.

Praca nad dramaturgią przypomina mi niekiedy pracę DJ-a, który, zamiast na dźwiękach, pracuje na wyobraźniach i intuicjach. Dramaturg zbiera skrawki-sample od wszystkich twórców zaangażowanych w proces i tworzy z nich piosenki – łączy je, układa w struktury, nadaje nowe sensy. Z tego powodu przypomina mi także trochę wróżbitę albo wojennego stratega: musi umieć przewidzieć, co z tych intuicji bardziej się „opłaca", które konsekwencje jakiegoś pomysłu są bardziej pożądane, a które z kolei otwierają nową możliwość, o jakiej nikt wcześniej nie pomyślał lub myśleli o niej wszyscy, chociaż wprowadzenie jej w życie z jakiegoś powodu nie wchodziło dotąd w grę. Pod tym względem dramaturg jako strateg sprawdza, ile w czym jest „paliwa" lub „prądu" – która z propozycji jest najbardziej wydajna, która może przerodzić się w pomysł, na przykład, na mechanizm funkcjonowania całego wydarzenia, a która z kolei wystarczyć może jedynie na drobny zabieg w jednej scenie.

Punkt wyjścia

W procesie tworzenia wydarzenia performatywnego rozpoznaję dwa moduły pracy: nad konceptem i nad materiałem (research), jednak zaznaczam, że pracę nad konceptem, czyli pomysłami na projekt w szerokim planie, rozumiem także jako pracę praktyczną. Podział procesu na czas „do rozpoczęcia prób" i docelową pracę na scenie jest, w moim poczuciu, sztuczny. W „większych" pomysłach nie chodzi o wcześniejsze przygotowanie rozumiane jako zabezpieczanie się czy budowanie kontekstów, które pozwolą później coś zrealizować. „Przed" i „po" istnieją tylko w teorii, a research nigdy się nie kończy: to ciągłe eksplorowanie jakiegoś tematu lub tekstu, rozwijanie myśli, pojawiających się najpierw w zalążkach. Wyjściowe składowe konceptu mogą w każdej chwili ulec zmianie, jeżeli wymaga tego dalszy rozwój projektu. W procesie teoria i praktyka są jak jajko i kura – trudno

powiedzieć, co pojawia się pierwsze. Pomysły muszą zostać aktywowane poprzez działanie, następnie wraca faza teoretyzowania, po niej następuje znowu działanie (Gob Squad, 2010, s. 22). Wiele pomysłów brzmi świetnie, gdy zostają wypowiedziane, jednak sprawdzone w praktyce okazują się bez sensu.

Punkty wyjścia potrzebne do ustalenia podstawy pracy w praktyce wiążą się już z planowaniem produkcji. W teatrach instytucjonalnych zazwyczaj dość wcześnie muszą zapaść ustalenia co do kostiumów i scenografii – związane jest to z gospodarowaniem budżetem, który zatwierdzić musi dyrekcja teatru. W przypadku projektów niezależnych oznacza to bardzo często konieczność uwzględnienia w koncepcie aplikowania o fundusze, jeszcze bez gwarancji realizacji projektu. Członkowie Gob Squad w swojej książce zaznaczają, że ich główny pomysł na spektakl jest konstruowany zazwyczaj na podstawie sytuacji społecznej, przestrzeni (*site-specific*) albo relacji pomiędzy publicznością a performerami. Co ciekawe, zazwyczaj, gdy zostaje przyznany grant, twórcy nie są już zainteresowani pierwotnymi pomysłami. Praca zaczyna się praktycznie od nowa (z wyjątkiem pewnych aspektów, które muszą zostać zrealizowane w związku np. ze źródłem finansowania) – tamte intuicje zostały już gdzieś wykorzystane, podczas gdy grupa czekała na pieniądze. Jak sami mówią, w ich przypadku

> […] punkt wyjścia do pracy może pochodzić z wielu źródeł. Zlecenie z instytucji może pobudzić istniejący już wcześniej pomysł, marzenie by pracować w konkretnej przestrzeni, albo odpowiedź na szczególny moment w czasie – z tego wszystkiego może wyniknąć nowa idea. Celem jest odnalezienie pomysłu tak czystego, że można go podsumować w jednym zdaniu, to jest podstawowy koncept spektaklu. Później rozpoczyna się gromadzenie obrazów i momentów, szukanie zasad, strategii i wyznaczników struktury. Im czystszy jest pierwotny pomysł, tym więcej w nim tego, co się nie starzeje. Zostanie w nim życie (Gob Squad, 2010, s. 21-22).

Komunikacja

Niezależnie od modułu, nad którym odbywa się praca (często zresztą nad konceptem i materiałem jednocześnie), tworzenie wydarzenia performatywnego ze względu na udział zespołu twórczego zakłada potrzebę nieustannej komunikacji. W przypadku prac solowych komunikacja zyskuje wektor do wewnątrz. Pojawia się potrzeba rozmawiania z samym sobą, dobierania się do siebie w celu wyłonienia własnych potrzeb i intuicji. Praca nad rozwojem punktów wyjścia przypomina trochę wywabianie pomysłów z podświadomości. Oprócz standardowej wymiany myśli w formie rozmowy, pomysły krążą w obiegach elektronicznych, zwłaszcza jeżeli z jakiegoś powodu współpraca odbywa się przez pewien czas zdalnie. W grę wchodzą wszystkie komunikatory, które mogą przekazywać informacje i inspiracje. Powszechną praktyką jest tworzenie na Facebooku grup członków projektu, które ułatwiają komunikację wewnątrz grupy. Inspiracje mogą być udostępniane na grupowej tablicy, przez co trafiają do wszystkich zainteresowanych w trochę mniej oficjalnym trybie niż np. droga e-mailowa. W projektowych grupach funkcjonuje obrót informacjami zarówno merytorycznymi (np. inspiracje w formie wideo czy utworów muzycznych), jak i technicznymi (np. godziny i miejsca prób). Podobnie działają dyski internetowe – magazyny pamięci, do których wrzucać można również większe partie materiału: rejestracje prób, wideo itd. Dysk Google w zakładce „dokumenty" ma przydatną dla dramaturgów opcję: współdzielenie dokumentu – edytowanie jednego pliku przez kilka osób jednocześnie, tak że edytujący na bieżąco widzą wprowadzane przez współpracowników zmiany. Ta funkcja sprawdza się przy formułowaniu zarówno wniosków o granty, jak i np. materiałów promocyjnych do spektaklu; jest to też idealne miejsce do kolektywnego pisania scen. Twórcy mają własne sposoby na zarządzanie informacjami. Paweł Świątek stosuje w tych celach aplikację, która pozwala jej użytkownikom udostępniać notatki i zdjęcia oraz organizować i wyszukiwać dane. Przyporządkowuje on swych współpracowników do konkretnych projektów, tak żeby mógł sprawnie za pomocą jednego narzędzia – komunikatora – konsultować jednocześnie dramaturgię, kostiumy i scenografię, a w razie potrzeby połączyć je, sumując okienka czatów czy udostępniając notatki. Po zakończeniu pracy nad spektaklem cały zbiór informacji przeradza się w archiwum, do którego można w każdej chwili zajrzeć, by wyszukać jakąś potrzebną do innego projektu informację.

„Podaj dalej"

Przy wszystkich udogodnieniach technicznych, nadal niezawodnym kanałem komunikacji pozostaje e-mail i zwyczajna wymiana wiadomości. Pracując zdalnie w dotcompany[2], używaliśmy maila do opracowywania naszych pomysłów do aplikowania o fundusze. Przy rozpisywaniu któregoś z kolei projektu Bartek Ostrowski zaproponował metodę „podaj dalej", która miała nam posłużyć jako szkic wniosku o rezydencję. E-mail, z którym ta metoda pojawiła się w naszej pracy, zaczynał się tak:

„Kilka prostych zasad. Opracowanie tego konceptu polegać będzie na przesyłaniu sobie poniższego pliku i uzupełnianiu go o pomysły, myśli, skojarzenia. Taka metoda ma na celu zbudowanie siatki skojarzeń – stworzenie świata zagadnień i tematów, w obrębie którego będzie można zacząć pracę – formułować koncept. Metoda jest nowa, świeża, własna. To my ją tworzymy. Dokument składać się będzie z kilku podpunktów. Staramy się po otrzymaniu pliku uzupełnić każdy podpunkt – zawsze w nawiązaniu do tego co jest już zawarte. Każdy z podpunktów może być uzupełniony o składniki w ilości od jednego do trzech. Przy każdorazowym otrzymaniu pliku możliwe jest dodanie nowego podpunktu – rozpoczęcie nowego łańcucha znaczeń. Staramy się aby dodawane przez nas treści stanowiły esencję naszej myśli – naszego skojarzenia czy pomysłu. Dla uporządkowania oddzielamy treści podwójnym myślnikiem «—»".

Podpunkty, o których mowa, zmieniały się w zależności od konkretnego projektu, jednak ich szkielet pozostawał niezmienny:

Co jest tematem? / Pole tematyczne;

Co chcemy z tym zrobić? / Jaki jest nasz cel / Z czym powinien wyjść widz;

Co jest lub może być materiałem?;

Kim jesteśmy? / Kim będziemy / Jaką wspólnotę tworzymy?;

Forma: jak to sobie wyobrażamy?;

Relacja z ciałem;

Pomysły na sceny / Pomysły na działania / Przeczucia / Coś, co luźno nam wpada;

Przestrzeń;

Kostiumy;

Muzyka;

Lektury / Filmy / Cytaty / Teksty wokół / Terminy wokół;

Inne inspiracje;

Propozycje tytułu;

Zespół realizatorski;

Tok pracy / Etapy pracy / Kalendarz;

Budżet.

Uzupełnianie tych rubryk i podawanie sobie maila w zamkniętym obiegu grupy jest jak kreatywny ping-pong. Kiedy „podaj dalej" zrobi pełen obieg, można zaobserwować, w jaki sposób nasze propozycje wpłynęły na pomysły innych członków zespołu, ich dopiski z kolei inspirują dalsze poszukiwania. Kiedy wszyscy mają poczucie, że takie „rozpulchnianie" się wyczerpało (nowe pomysły przestają się pojawiać), nadchodzi czas podsumowania. Zazwyczaj wtedy należy się spotkać i realnie spojrzeć na ten magazyn pomysłów: czy rzeczywiście wykluwa się z niego klarowny koncept? Czy jakieś tendencje się wyróżniają? Które z nich się wykluczają? Odpowiedzi na te pytania to zaczyn przyszłej dramaturgii projektu.

Teczka dramaturgiczna

Z takim mnożeniem i magazynowaniem intuicji kojarzy mi się budowanie teczki dramaturgicznej (*production casebook*)[3]. To ogólne określenie pakietów informacji – przygotowywanych zazwyczaj przez dramaturga jako inspiracja dla reżysera bądź aktorów. Katherine Profeta przywołuje definicję teczki usłyszaną od swojego profesora na kursie dramaturgii:

> [Teczka] może zawierać następujące elementy: 1. kulturowy, historyczny, społeczny grunt sztuki[4], 2. ważne informacje o autorze, które mogą mieć wpływ na interpretację sztuki, 3. komentarze odautorskie w formie wywiadów, listów, fragmentów innych prac autora, 4. odniesienia do sztuki autorstwa innych twórców, 5. prace malarzy, rzeźbiarzy oraz fotografów, które mogą zainspirować, dopełnić lub postawić wyzwanie dla pracy reżysera, 6. lista powiązanych tematycznie filmów wraz z krótkim komentarzem co do ich ewentualnej użyteczności w produkcji, 7. wybiórcze kalendarium dotychczasowych realizacji sztuki. Nacisk położony jest na przygotowaniu teczki jako narzędzia do eksploracji, a nie narzuconego przewodnika (Profeta, 2015, s. 68).

Profeta starannie analizuje wady i zalety tej metody pracy. Zauważa, że dramaturg przygotowujący teczkę odniesień wchodzi w rolę detektywa-kuratora, kogoś, kogo ekscytuje zarówno pochłanianie archiwów, jak i ciągłe segregowanie tego, co najbardziej „ważne", „trafne" czy „na temat", aby mogło „karmić, dopełniać i stawiać wyzwania". Jako że i z pozycją dramaturga ściśle związana jest samoodnawiająca się ciekawość, funkcja badacza-poszukiwacza jest polem, na którym ta ciekawość może rozkwitać, co jest ważne dla rozwoju każdego procesu twórczego, niezależnie od tego, czy stymulowany jest przez dramaturga. Profeta zwraca także uwagę na ważny aspekt wiążący przygotowywanie takiej teczki z układem sił. Zachodzi niebezpieczeństwo, że dramaturg funkcjonować będzie jako ten, który natrudził się w samotności i całą pracę wykonał sam, na zapas, w imieniu wszystkich, by przejąć rolę instruktora, co może prowadzić u reszty zespołu do fałszywego poczucia, że jest się zwolnionym z myślenia. Zaproszenie do eksploracji – gdy pojawia się z całym zestawem uprzednio wybranych narzędzi, staje się mniej twórcze: „jeżeli ktoś stworzy pozory, że zna już wszystkie odpowiedzi, rozmowy pełne wątpliwości, będące sercem pracy nad dramaturgią, przeniosą się gdzie indziej, poza dramaturgiem" (Profeta, 2015, s. 69). Profeta przywołuje także słowa Tima Etchellsa, który uważa, że proces twórczy żywi się skrawkami, bo „na wpół zdemolowane domy są najlepszymi miejscami do zabawy". Z tego powodu członkowie Forced Entertainment zawarli niepisaną umowę, że nikt nie wnosi do procesu niczego zbyt gotowego (Profeta, 2015, s. 69). Szczery research to bycie w sytuacji ciągłego poszukiwania. Otwartym procesom, uruchamianym według autorskich scenariuszy, potrzeba bardzo rozległego pola inspiracji, by realna praca twórcza mogła wystartować. Kopanie w archiwach umożliwia dotarcie do źródeł, mogących posłużyć za podwaliny całego projektu lub spowodować zwrot w rozwijaniu konceptu. Podczas pracy nad *Second-hand '68*[5] byłam częstym gościem w muzeum Polin, zbierając materiały dotyczące żydowskiego doświadczenia Marca, odsłuchiwałam nagrania tzw. *oral history*, czyli archiwum historii mówionej tworzonego w Polin jako baza wywiadów z emigrantami marcowymi. Mając znikomą wiedzę na ten temat, chciałam jak najwięcej wchłonąć, by móc uruchomić w sobie jakiekolwiek szczere intuicje co do tego projektu. Wsłuchując się w relacje świadków historii, natrafiłam na ślad w postaci informacji o drewnianych, specjalnie zbijanych skrzyniach – tzw. liftach, w których Żydzi w 1968 roku musieli wywozić z Polski swój dobytek. Znalezisko to było zwrotem w moich poszukiwaniach, zdefiniowało cały koncept spektaklu, pozwoliło stworzyć jego znaczeniowy fundament. Archiwum historii mówionej posłużyło także do opracowania jednej z sekwencji spektaklu, w której performerzy instalowali w przestrzeni fragmenty wypowiedzi świadków historii Marca '68.

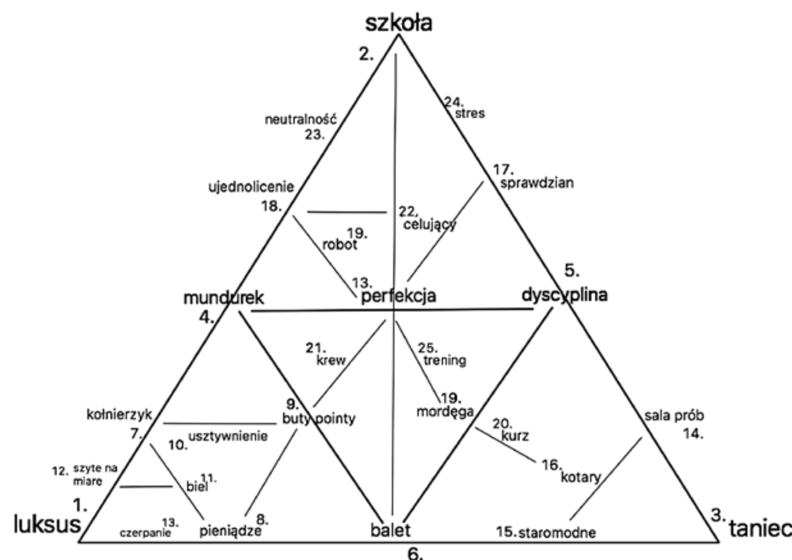
Dokumentacja

Praca nad wytwarzaniem konkretnego materiału również wymaga wypracowania narzędzi do obsługiwania pomysłów. Zwłaszcza projekty tworzone od zera potrzebują

specyficznego rodzaju stymulantów, pozwalających rozwinąć punkt wyjścia. Bardzo ważną praktyką jest zbieranie i katalogowanie pomysłów. Stereotypowy obraz dramaturga jako człowieka siedzącego przed komputerem i zapisującego każde wypowiedziane w sali prób zdanie jest na pewno ograniczony, ma jednak wiele wspólnego z rzeczywistością. To researchowanie na bieżąco: gdy wszystko może stać się bodźcem dla rozwoju danego elementu projektu, gromadzenie materiałów tak ulotnych jak fragmenty wypowiedzi poszczególnych członków zespołu może zaprocentować w przyszłości. W dodatku, kiedy nie istnieje scenariusz, robienie notatek z poszczególnych zdobyczy z prób jest konieczne. Nawet jeżeli te zapiski nie miałyby bezpośrednio zaistnieć w procesie, to pozwalają dramaturgowi dostrzegalnie rozbudować wyobraźnię spektaklu, na bieżąco archiwizować proces, by uczynić go jak najbardziej przejrzystym i dostępnym. Taka dokumentacja może też mieć formę prywatnych zapisków. Raimund Hoghe, dramaturg współpracujący z Piną Bausch podczas pracy nad *Bandoneonem* (1980), prowadził pamiętnik, który po latach został opublikowany (Hoghe, 2016). Dokumentuje on pracę Tanztheater Wuppertal, został zilustrowany zdjęciami autorstwa Ulli Weissa oraz osobistymi fotografiami i notatkami tancerzy. Hoghe dokumentuje pracę nad spektaklem od pierwszego dnia prób aż po dzień premiery, opisując rozwój projektu, przytaczając słynne pytania Bausch kierowane do tancerzy i udzielane przez nich odpowiedzi, a także prezentując własne refleksje na temat toku pracy.

Uruchamianie wyobraźni

Jestem przekonana, że podstawowym narzędziem pracy podczas prób jest rozmowa. Ciągłe analizowanie tego, co się przed chwilą zrobiło, planowanie tego, co się zrobi za chwilę, projektowanie tego, co trzeba zrobić później, wskazywanie rzeczy, które się fiksuje. Nieustanne linkowanie, tworzenie map, przepuszczanie ich przez weryfikacyjny „durszlak". Zanim jednak dojdzie do momentu nazywania konkretnych uzysków z pracy, wyobraźnia musi wygenerować jakikolwiek materiał. W uruchomieniu wyobraźni pomagają różne ćwiczenia-zabawy, które pozwalają rozgrzać twórczy potencjał zawarty w pierwszych ideach. Jednym z takich ćwiczeń są „trójkąty". Pomagają one wyłuskać z niejasnych intuicji konkrety, na których można już praktycznie pracować. Ćwiczenie polega na rozpisaniu najpierw dużego trójkąta, składającego się z największych zagadnień, np. danej sceny. Następnie na wszystkich bokach trójkąta, pośrodku, należy wpisać słowo, które w jakiś sposób koresponduje, jako szeroko pojęte skojarzenie, z tymi znajdującymi się na przeciwległych wierzchołkach. Nowe słowa tworzą nowe wierzchołki. Poniższy trójkąt stworzyłam wychodząc od trzech pojęć: szkoły, tańca, luksusu. Inspirowany jest trójkątami, które tworzyliśmy z Bartkiem Ostrowskim podczas przygotowywania jego solo na Noc Muzeów w warszawskim Muzeum Pragi[6]. Punktem wyjścia do pracy była postać Janiny Mieczyńskiej, założycielki Szkoły Rytmiki i Tańca Artystycznego w Warszawie (1912), oraz problemy edukacji tanecznej w Polsce.



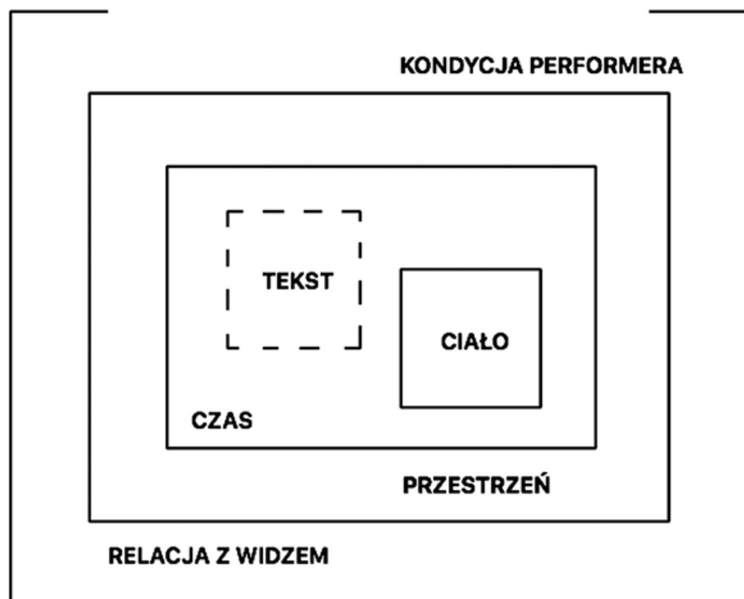
W tej metodzie „rozpulchnianie" tematu za pomocą skojarzeń zyskuje formę graficzną. W efekcie taki trójkąt staje się zapisem procesu myślowego, wskazuje sposób kojarzenia, pozwala z perspektywy dostrzec napięcia tworzące się pomiędzy określonymi zagadnieniami. W ten sposób powstaje siatka połączeń, która w ramach ćwiczenia może zostać wykonana przez kilka osób symultanicznie, przeznaczona do późniejszej wymiany lub porównania; kilka osób może też pracować nad jednym trójkątem. Odnalezione punkty styku podpowiadają różne kierunki dalszej pracy, np. nad tempem (trening, mordęga, dyscyplina), pracą z ciałem (usztywnienie, neutralność), czy w sferze wizualnej (kotary, kurz, mundurek). Kolejnym etapem byłoby zastanawianie się, jak potraktować te zdobycze – w zależności od znaczeń, jakie chce się uzyskać.

Przybornik

Niejednorodne pole tworzenia to naturalny habitat dramaturga. Wśród narzędzi, które chciałabym poddać analizie, wyróżniam:

– kondycję performera;
– tekst;
– ciało;
– czas;
– przestrzeń;
– relację budowaną pomiędzy performerem a widzem.

Postrzegam je jako system naczyń połączonych, wpływających na siebie nawzajem podczas pracy nad materiałem. Relacje pomiędzy nimi staram się zobrazować poprzez poniższy model:



Zaznaczam, że jest to moja subiektywna klasyfikacja narzędzi dramaturgicznych, każda z podobnych teorii jest indywidualna i wynika bezpośrednio z praktyki. Poddając je analizie, chciałabym zacząć od środka układanki, czyli od tekstu i ciała, które pozostają dla mnie w ścisłej, nierozerwalnej, komplementarnej relacji. Uznaje się, że dramaturg korzysta przede wszystkim z tekstu, nadal pokutuje mylne zrównanie profesji dramaturga i dramatopisarza. Katherine Profeta zwraca uwagę, że nawet sale prób przedstawień opartych wyłącznie na ruchu są przepełnione słowami, które warunkują komunikację między twórcami. Profeta zaznacza różnicę pomiędzy tekstem a językiem:

> Kojarzenie dramaturga z tekstem powinno się destabilizować, ponieważ żadna żelazna opozycja pomiędzy słowami a ruchem jako formami ekspresji teatralnej się nie utrzyma. Można kłócić się o to, że może nigdy się nie utrzymywała, ale obecnie jest to praktycznie niemożliwe, zwłaszcza w świetle najnowszych tendencji performatywnych. Artyści znajdują sposoby na to, by słowa mogły tańczyć, by ruch mógł mówić. Znaczenia rzadko już zogniskowane są w słowach lub w tekście indywidualnie, szukać należy ich w interakcji pomiędzy nimi. […] Istnieje napięcie pomiędzy słowami i ciałem, mową i gestem, przyszłość należy do wszystkich zaangażowanych w proces: choreografów, reżyserów, dramaturgów, performerów – którzy są tym napięciem zainteresowani i mogą wyobrazić sobie, w jaki sposób można je w pracy wkluczać, eksplorować, manipulować, a nawet sabotować. Dla takich artystów to napięcie będzie inspiracją, nie ograniczeniem. Wlicza się w to każdy dramaturg, który przyczynia się do powstania szeroko pojętego współczesnego spektaklu (Profeta, 2015, s. 28-29).

Tekst

Pracując nad *Second-hand '68* w muzeum Polin tworzyłam autorski scenariusz, jego sporą częścią były teksty dokumentalne – te z Archiwum Historii Mówionej Muzeum Polin oraz nagranie przedstawiające historyczne przemówienie Władysława Gomułki z 19 marca 1968 roku, a także współczesne wypowiedzi polskich polityków prawicy dotyczące kryzysu uchodźczego. Na podstawie tych materiałów powstały dwie sekwencje, nazywane przez nas „Oral" (od *oral history*) oraz „Gomułka", które w kontekście pracy tekstu i ciała są moim zdaniem szczególnie interesujące. Praca nad „Oralem" zaczęła się od wysłuchania przeze mnie (później także czytałam transkrypcje) kilkudziesięciu nagrań z archiwum muzeum Polin, będących rejestracjami rozmów z emigrantami marcowymi. Wybrałam kilkanaście wywiadów i zabrałam je do sali prób jako anonimowy materiał. Osią spektaklu jest próba zrozumienia doświadczenia emigracji marcowej sprzed pięćdziesięciu lat oraz próba zbliżenia się do doświadczenia współczesnego uchodźstwa, odczytywanie tych wydarzeń w kontekście antysemityzmu i szeroko pojętej ksenofobii. Chciałam, żeby tekst dokumentalny pojawił się w spektaklu, ale w formie aktywnej. Performerów skonfrontowałam z zadaniem szukania sposobu na zrozumienie wypowiadanych przez nich słów – próby przyswojenia bolesnych wspomnień marcowych emigrantów, uczynienia ich własnymi poprzez działanie fizyczne. Podczas prób Magda Fejdasz i Patryk Kulik improwizowali z tekstami wydrukowanymi na kartkach, skupiając się m.in. na warstwie brzmieniowej słów, dosłownych skojarzeniach z przywoływanymi w tekście obrazami czy wyrażeniami, znajdywali w ten sposób gesty, pozycje ciała lub czynności, które wykonywali mechanicznie – bez zaangażowania emocjonalnego. Pomiędzy tekstem a działaniem fizycznym tworzył się swego rodzaju rym, który pozwalał performerom na zaakcentowanie danego fragmentu bez ilustrowania go. Tekst zyskiwał jakby dodatkowy wymiar, doświadczenie emigrantów spotykało się z doświadczaniem ciała i przestrzeni w czasie rzeczywistym.

Finalnie Magda i Patryk odczytywali tekst w całości, po czym wyjmowali z niego krótki fragment lub słowo i zapętlali je, wypowiadając je równolegle z działaniem, przemieszczając się w przestrzeni. Teksty, wydrukowane na tabliczkach przypominających muzealne deskrypcje, mocowali na ścianie lub na podłodze, zasiedlając w ten sposób przestrzeń słowem i działaniem. W muzeum otwierała się niewidzialna ekspozycja, tworzoną na oczach widzów, zmaterializowana wyłącznie w działaniu. Po zakończeniu widzowie mogli podchodzić do tabliczek i odczytywać teksty.

W podobny sposób żywa wystawa tworzona była w „Gomułce", gdzie filtrem dla materiału dokumentalnego było również ciało performerów, którzy poprzez działanie mieli niejako wskrzesić figurę Władysława Gomułki. Pierwszym etapem pracy było wnikliwe obejrzenie nagrania przemówienia Gomułki. Poprosiłam performerów, aby oglądając nagranie, zamiast na jego treści (którą już znali) skupili się na fizyczności przemawiającego – w jaki sposób się porusza,

jakie wykonuje gesty, jak przejawia się jego mimika twarzy, czy jakieś słowa wypowiada w charakterystyczny sposób lub powtarza je z jakiegoś powodu itp. Naszym celem było wyabstrahowanie z tego nagrania elementów, które składają się na personę Gomułki – rozłożenie go na czynniki pierwsze. W ten sposób powstały samodzielne cząstki fizyczności dane aktorom do eksploracji, m.in. „pompki" (od specyficznego podtrzymywania mównicy), „okulary" (od nawyku sięgania ręką do oprawek), „wciąganie powietrza", „grożący paluszek", „machanie ręką", „oklaski". Następnie aktorzy odtwarzali te gesty, niejako ćwicząc je zapętlone na sobie, w różnym natężeniu i konfiguracjach, niczym na aktorskiej siłowni. Tak rozmontowana postać w spektaklu formowała się na nowo, w trybie eskalacji. Zależało nam na tym, żeby figura Gomułki stopniowo budowała się na oczach widzów, od małych, pojedynczych gestów, do pełnej, dynamicznej, upiornej formy, z tych mechanicznie oddzielonych od siebie, zapętlonych elementów tworząc coś na kształt zmartwychwstałego potwora Frankensteina – w dodatku podwojonego. Obowiązywała bowiem zasada, że dany gest lub ruch może być wykonywany tylko przez jednego z performerów, więc nasz Gomułka, osadzony jednocześnie w dwóch ciałach, był w stanie robić dwie rzeczy naraz. Z treści przemówienia pozostały tylko charakterystyczne, wykrzykiwane wyrażenia: „na pewno tak", „kategoria" oraz „jeszcze dziś". Do tak funkcjonujących ciał performerów dołączył tekst wyjęty z wypowiedzi Jarosława Kaczyńskiego, Beaty Szydło oraz Mateusza Morawieckiego, w których tłumaczą oni aktualną polską politykę uchodźczą. Taki zabieg wydawał mi się z początku rysowany bardzo grubą krechą i przez to jawił się jako ryzykowny, jednak udało się osiągnąć zamierzony efekt – większość widzów, o czym mówiono na dyskusji po spektaklu, zakładała, że autorem wypowiadanego przez performerów tekstu (nasyconego ksenofobiczną retoryką, podawaną w mniej lub bardziej bezpośredni sposób) jest Władysław Gomułka. Jedna z widzek zwróciła mi nawet w kuluarach uwagę, że musiałam chyba popełnić błąd, bo przecież pięćdziesiąt lat temu nie istniała jeszcze Unia Europejska, dlaczego więc mówił o niej sekretarz partii. Poprzez działanie tekstu i ciała udało nam się zawirusować historię – stworzyć jej alternatywny wymiar, w którym populistyczne ciało mówcy i treść jego przekazu stają się ponadczasowym, uniwersalnym komunikatem o nietolerancji.

Ciało. Działania fizyczne

Ciało jest namacalnym środkiem wyrazu, lecz żeby mogło mówić, potrzebuje specyficznej wrażliwości, która zobaczy i usłyszy w nim cały potencjał. W ten sposób pisze o tym André Lepecki:

> Denerwuje mnie to ciągłe mówienie o „patrzeniu". Jestem głęboko przekonany, że dramaturgia zakłada przebudowę całej anatomii, nie tylko oczu. Gdy zaczynam pracę nad nowym spektaklem, kwestia anatomii staje się bardzo ważnym i dosyć dosłownym zagadnieniem. Rozmawiamy o ciele tancerza, ciele choreografa, o ciele spektaklu. A gdzie jest w tym ciało dramaturga? W jaki sposób dramaturg adaptuje swoje ciało do dynamiki obecnej w sali prób? Jestem przekonany, że ciało dramaturga nie jest tym anatomicznym potworkiem, tzw. „zewnętrznym okiem". To bardzo ważne, aby o tym mówić, „zewnętrzne oko", wyrażenie tak często opisujące personę dramaturga przypomina mi o Kartezjuszu przed napisaniem jego *Medytacji*, eksperymentującym z oczami zwłok, próbującym zrozumieć percepcję poprzez martwe oczy. Tak jakby percepcja była funkcją samodzielną, dającą się oddzielić od reszty ciała, umysłu, duszy i pasji. Możemy powtarzać: „Taniec jest sztuką opartą na obrazie. Należy polegać na oku". Moją odpowiedzią byłoby – jasne, muszę wkluczać wzrok. Ale pytanie brzmi: w jaki sposób wkluczyć pozostałe zmysły? To jest najważniejsze zadanie dla dramaturga tańca – ciągłe eksplorowanie potencjalnych manifestów zmysłów[7].

André Lepecki mówi o dramaturgu tańca, jednak jestem przekonana, że jego impresje można odnieść do każdego procesu, który ciało traktuje w sposób nieprzezroczysty.

Perspektywa bezpośredniego, fizycznego zaangażowania dramaturga w proces twórczy jest mi bardzo bliska. Mimo że nie mam wykształcenia choreograficznego i moja wiedza o ruchu w sensie technicznym jest znikoma, w sali prób staram się wiele rzeczy pokazywać albo wypróbowywać na sobie (jeżeli coś leży w moich możliwościach), mieć bezpośredni dostęp do danego materiału, realnie go poczuć – tak, by móc też coś ze środka zaproponować, w swoim języku. Nazywam to roboczo „myśleniem kreskówkowym"; podczas prób często zakładam, że ciało może wszystko – wyobrażam sobie jakiś ruch lub działanie, zanim zdążę pomyśleć, czy jest ono do zrealizowania (np. czy performerzy są w stanie aż tak się zgiąć, skulić, sięgnąć tak wysoko, schylić się tak nisko). Wiele z takich kreskówkowych propozycji jest niemożliwych do dokładnego wykonania, ale w interakcji z pozostałymi członkami zespołu (zwłaszcza jeżeli w sali obecny jest choreograf lub świadomy ciała performer) może przerodzić się w propozycję alternatywną, twórczo wykorzystującą pierwsze sugestie, a co za tym idzie, w jakiś sposób je realizującą. Ciało to dla dramaturgii kanał, przez który można coś opowiedzieć. Odnosi się to do każdego spektaklu, w którym twórcy świadomie traktują ciało aktorów-performerów, niezależnie od tego, jaką metodą lub w jakich warunkach (instytucja, miejsca niezależne) powstaje. Taki spektakl, nawet jeżeli pracuje na materiale dramatycznym (tak klasycznym jak np. teksty Szekspira czy Czechowa w niezmienionej formie) – ma niejako dodatkowy kanał komunikacji z widzem, bardziej zmysłowy, podświadomy.

Podczas pracy nad *Second-hand '68* w muzeum Polin bardzo ważną składową pracy z ciałem była obecność obiektów. Zgromadzone w replice marcowej skrzyni, reprezentowały przedmioty osobiste współczesnych uchodźców. Performerzy w roli muzealnych kustoszy otwierali skrzynię, po czym przystępowali do działania z obiektami. Chciałam uruchomić przy tym ich fizyczność, jednak w wypadku tej sekwencji bez

dodatkowego, namacalnego czynnika w postaci materiału, bardzo łatwo było podczas improwizacji otrzeć się o dosłowność, będąc pod wpływem silnego tematu lub sugerującego oczywiste skojarzenia obiektu. Część obiektów była bardzo mocno nacechowana znaczeniowo, jak np. kamizelka ratunkowa lub koc termiczny – przedmioty, które stały się już rozpoznawalnymi symbolami, używane były także wielokrotnie przez artystów wizualnych[8]. Poszukiwałam więc narzędzi, które pozwoliłyby performerom działać z obiektami niejako poza świadomością tematu spektaklu, i które pozwoliłyby mi twórczo pracować z wygenerowanym przez nich materiałem. Przy tym projekcie ogromną inspiracją był dla nas system funkcjonowania muzeum, podczas fazy researchu sporo czasu spędziłam w tym budynku, trafiłam także do pracowni konserwatorskiej. Ta wizyta i rozmowa z Anną Sembiring, konserwatorką, zaowocowała zbudowaniem całego systemu narzędzi do działania z obiektami, z wykorzystaniem których pracowałam później z performerami podczas improwizacji. Początkiem budowania tych narzędzi było potraktowanie otwarcia skrzyni i ujawnienia jej zawartości jako wykopalisk. Kustosze zamienili się więc w archeologów, którzy mają za zadanie ostrożnie rozdzielić splątane ze sobą elementy[9]. Na próbach całkiem poważnie mówiliśmy o szczątkach dinozaura, które trzeba w pierwszej kolejności zabezpieczyć[10]. Bardzo ważnym aspektem tego przesunięcia był fakt, że gdy obiekty w skrzyni zyskały status przedmiotów z wykopalisk, performerzy uzyskali potrzebny im do działania dystans. Mogli patrzeć na butelkę wody jak na wydobyte z ziemi fragmenty bardzo starej ceramiki, które należy odłączyć od reszty sterty i przenieść w inne miejsce, nie myśląc o temacie spektaklu (a co za tym idzie, o cierpieniu tysięcy osób, które ta butelka wody reprezentuje). Uruchomienie takiej wyobraźni na poziomie fizyczności dało przede wszystkim uzysk w postaci stosunku do przedmiotów, przejawiającego się w ciele performerów – ich ruchy stały się bardzo skupione i precyzyjne. Zwróciliśmy uwagę, że chociaż w ten sposób pracowały głównie dłonie, które dotykają i przenoszą obiekty, to miały one wpływ na całe ciało. Uzyskiem z jednej z improwizacji było przygotowanie performerów do zabezpieczenia „znalezisk" – po otwarciu skrzyni, zanim przeszli do jej zawartości, przygotowywali ciała do pracy: rozgrzewali ręce, zdejmowali buty (Magda), zakasywali rękawy (Patryk). Po odseparowaniu elementów od siebie performerzy przystępowali do działania na obiektach, które nazwaliśmy zabiegami konserwatorskimi. W serii kilku improwizacji Magda i Patryk mogli robić ze zgromadzonymi przez nas przedmiotami wszystko. Chodziło o oczyszczanie, ogrzewanie, wygładzanie, przyciskanie itp. Narzędziem, za pomocą którego wykonywane były te czynności, zastępującym narzędzia konserwatorskie, były ciała performerów, których mogli używać dowolnie. Improwizowaliśmy, poszukując działań, jakie otwierałyby najszersze pole skojarzeń dla widza, dając możliwość różnych interpretacji. Moja rola jako twórcy polegała w tym wypadku na obserwowaniu trwających czasami po kilka godzin improwizacji i omawianiu ich z performerami. Zgodziliśmy się wszyscy, że najmocniej działają czynności najprostsze, które zabiegi konserwatorskie traktują niejako ogólnie, jak np. przyciskanie – wykonywane jednak taką częścią ciała, która rzadko cokolwiek przyciska, np. biodrem lub policzkiem. Konkretne przykłady: rozprasowywanie flagi[11] poprzez rytmiczne turlanie się po niej lub przyciskanie fotografii do ziemi gołą stopą. Performerzy starali się więc nie używać rąk w działaniu z przedmiotami, angażując do tego całe ciało, szukając nieoczywistych połączeń. Bardzo ważnym czynnikiem było dbanie o intensywność ruchu lub rytm, z jakim wykonywane były działania. Performerzy wykonywali abstrakcyjne czynności, wiedząc jednocześnie dokładnie, co robią (ogrzewam, rozdrabniam itd.), co zwalniało ich z konieczności budowania jakichkolwiek obrazów; te miały pojawiać się wyłącznie w wyobraźni widza. Mogli po prostu działać, skupiając się na elementach czysto fizycznych (jak np. siła nacisku na dany obiekt). Cała sekwencja konserwacji przedmiotów miała na celu pracować na pole wyobraźni dla widza, który mógł interpretować ją dowolnie, będąc jednak pod wpływem wcześniejszych scen spektaklu i tematu obecnego cały czas w przestrzeni gry pod postacią obiektów. Początkowo nie towarzyszył tej scenie tekst, dodałam go później (przy drugim i trzecim pokazie w marcu), dotyczył on jednak rzekomych wykopalisk, nie odnosił się do tematu spektaklu bezpośrednio – przedmioty mówiły same za siebie.

Czas

Istotnym narzędziem przy omawianiu składowych dramaturgii wydarzenia performatywnego jest czas. W wypadku współczesnych tendencji sztuk performatywnych szczególnie interesująca jest dla mnie *endurance art* (sztuka wytrwałości). Dla tego gatunku, wywodzącego się ze sztuki performance, charakterystyczna jest pewna trudność, jaką celowo nakładają na siebie performerzy, np. cielesny ból, osamotnienie lub fizyczne wyczerpanie. Odnogą *endurance art* są *durational performances* (w wolnym tłumaczeniu: performanse trwania, hasło to nie doczekało się jeszcze fachowego określenia). Wiele realizacji z gatunku *durational pieces* mają na swoim koncie członkowie grupy Forced Entertainment[12]. Tim Etchells, lider grupy, poddając tę specyficzną formę analizie, zwraca uwagę na kondycję performerów:

> Cały sens w trwaniu jest w tym, że nakłada ono pewien rodzaj presji na ciebie jako na performera. Jesteś zmęczony, twój mózg zwalnia, zanika twoja zdolność do ogarniania siebie samego na scenie, do stawania na wysokości zadania… Zazwyczaj w przeciągu godziny lub dwóch jesteś raczej wycieńczony, wtedy zaczynasz się rozpadać. Oglądanie ludzi w takim stanie jest bardzo interesujące, możesz zobaczyć performerów odrobinę bezbronnych[13].

W przypadku *Second-hand '68* przez większą część dwóch tygodni prób błądziłam pomiędzy spektaklem a instalacją (docelowo w formie *durational piece*), nieświadomie mieszając ich porządki. Pracowałam z aktorami symultanicznie

nad jakościami kompatybilnymi zarówno z zamkniętą formą spektaklu, jak i otwartą formą performatywnej instalacji, które wzajemnie się wykluczały; w tym wypadku decyzja dotycząca czasu trwania przedsięwzięcia była czynnikiem kluczowym. Pokazanie tej pracy w formie instalacji *durational piece* pozostało niezrealizowanym marzeniem. Decyzję o skupieniu się na spektaklu podjęłam ze względu na charakter przedsięwzięcia (warsztatowy pokaz w ramach konkursu, czas trwania spektaklu nie mógł przekroczyć półtorej godziny), przestrzeń (za mała, by pomieścić instalację) oraz to, że wiele elementów opracowanych zostało już w trybie spektaklowym, czyli prezentacji. Pod tym względem decyzja była prosta. Elementem, o który tak naprawdę toczyła się gra, było działanie performerów z obiektami w skrzyni. Podczas prób zbudowaliśmy z performerami cały przybornik, służący do obsługi tego materiału. W kontekście tematu spektaklu moją intuicją była potrzeba zbudowania w przestrzeni czegoś nowego, namiastki domu. Instalację (w rozumieniu obiektów ułożonych w jakiejś konfiguracji w przestrzeni), do której dążyliśmy, nazwaliśmy osadą. Podczas prób, rozmawiając o przeznaczeniu konkretnych przedmiotów i podstawowych potrzebach ludzkich, a następnie improwizując z obiektami, opracowaliśmy cały system komponowania przedmiotów ze skrzyni w przestrzeni – własną logikę budowania miasta, które odbywało się w trybie *real-time composition*. Performerzy działali samodzielnie, jednak w niemym porozumieniu, współtworząc mikroprzestrzenie (Dom, Park, Świątynię oraz Schron) poprzez umieszczanie w nich przedmiotów w różnych konfiguracjach. Nie musieli komunikować się ze sobą bezpośrednio ani zakładać, że współtworzą ten sam obszar. To, co dla Patryka było Świątynią, Magda mogła identyfikować jako Schron, na swój sposób interpretując dobór oraz sposób aranżacji obiektów dokonany przez partnera. Kondycja performerów zasilana była przez nieustanne poszukiwanie; budując, pozostawali w szczerym odkrywaniu, obserwowaniu siebie nawzajem, reagowaniu na propozycje – w kreowaniu na bieżąco. Wypracowany na próbach tryb działania w formie improwizacji w ostatecznym rozrachunku okazał się nie do ocalenia. Wymagał więc adaptacji, która polegała na ustaleniu tego, jak miały wyglądać dane przestrzenie – zadaniem performerów było więc ich odtworzenie, a nie wymyślanie ich kształtu na bieżąco. Dodaliśmy również tekst porządkujący aranżowanie, który miał na celu utrzymywać działanie na poziomie prezentacji:

> Po przeprowadzeniu prac odkrywkowych odnaleźliśmy pozostałości osady.
> Datowana na XX-XXI wiek naszej ery, mająca swoje korzenie w historii i kulturze, spora wioska mieszkalna.
> Według naszych badań, osada została zniszczona najprawdopodobniej w wyniku katastrofy, której przyczyny trudno zrozumieć, chociaż wydają się naturalne.
> Na terenie wykopalisk zabezpieczono obiekty codziennego użytku: pochodzące z tamtego okresu fragmenty ceramiki i przedmioty osobiste, wiele z nich było doskonale zachowanych.
> Zdaniem archeologów to odkrycie wnosi bardzo znaczącą korektę w dotychczas utrwalonym obrazie zróżnicowania kulturowo-etnicznego w tej części Europy.

Z perspektywy czasu myślę, że w kwestii zmiany języka tej sekwencji byłam jednak odrobinę zachowawcza (chcąc ocalić jak najwięcej z kondycji poszukiwania w czasie rzeczywistym, która wydaje mi się po stokroć bardziej interesująca). Scena ta potrzebowała sformalizowania, zwiększenia tempa działania, wprowadzenia w nie rytmu, prawdopodobnie użycia bardziej bezpośredniego tekstu. Nie mogąc zrealizować instalacji *durational piece* w pełnej formie, udało mi się ją jednak w jakiś sposób ocalić, w osobie performera – Oskara Malinowskiego.

Przestrzeń

W przypadku przestrzeni wydarzeń performatywnych warto odnieść się do sztuki *site-specific*. Termin ten stosowany jest do określenia dzieł sztuki, które powstają z myślą o funkcjonowaniu w konkretnej przestrzeni. Są to interwencje artysty w daną przestrzeń i skutkują jej przeobrażeniem. Termin odnosi się głównie do instalacji w przestrzeni publicznej i w galeriach sztuki. Dzieła *site-specific* mogą zostać przypisane do miejsca na stałe, lecz często są efemeryczne – demontowane wraz ze zmianą ekspozycji. W sztukach performatywnych prace typu *site-specific* prezentowane są często w przestrzeniach pozateatralnych.

Site-specific było ważnym zagadnieniem przy *Second-hand '68* ze względu na działanie w muzeum Polin oraz ogromny wpływ, jaki funkcjonowanie muzeum miało na nasz materiał. Przy tworzeniu pierwszych, październikowych pokazów warsztatowych trzy z pięciu ekip realizatorskich pracowały w muzeum, dwie – w TR Warszawa. Polin dysponuje dwiema przestrzeniami „teatralnymi": dużą salą audiowizualna, w której mieści się nawet czterystu widzów (pokazywał tam swój spektakl Jędrzej Piaskowski) oraz salą warsztatową (w której pracował Grzegorz Jaremko), która w zależności od potrzeb może zostać nagłośniona i oświetlona światłem scenicznym. Regulamin programu „Obcy w domu. Wokół Marca '68" zakładał, że wszystkie trzy projekty wybrane w październiku do następnego etapu konkursu będą realizowane w TR Warszawa. Podczas warsztatów zorganizowanych na najwcześniejszym etapie programu (czerwiec 2017) jeden z uczestników, dramaturg Mateusz Atman, zwrócił uwagę kuratorowi programu Romanowi Pawłowskiemu, że projekty *site-specific* w świetle tej „przeprowadzki" w późniejszych etapach nie mają sensu i uzyskał skruszoną odpowiedź twierdzącą. Na rozmowie-omówieniu konceptu mówiłam o chęci pracy w muzeum, najlepiej w przestrzeni wystawowej. Część wystawowa była ze względów technicznych niedostępna, jednak udało się *Second-hand '68* ulokować w Galerii G9 – sporych rozmiarów neutralnej przestrzeni korytarzowej o nieregularnym kształcie, mieszczącej się na styku kilku wystaw (Zagłada, Miasteczko żydowskie, Współczesność), do której trafia się po zwiedzeniu całej ekspozycji. Liczyłam się

z tym, że przenosiny do teatru będą oznaczać konieczność przearanżowania wielu elementów spektaklu. W październiku starałam się jednak tym nie przejmować, czerpiąc z obecności w muzeum jak najwięcej. Nasz spektakl miał na celu zbudowanie wystawy wewnątrz wystawy; ogromna skrzynia jako główny eksponat generowała eksponaty pomniejsze – wypluwała z siebie obiekty oraz była głównym impulsem dla działań performerów, które miały stawać się nienamacalnymi muzealnymi obiektami. Okazało się, że przed następnym etapem zaproponowano nam pozostanie w muzeum, co potraktowałam jako ukłon w stronę naszego projektu, a przede wszystkim docenienie jego specyfiki.

Kondycja performera/relacja z widzem

Chciałabym poruszyć jeszcze temat, który w moim poczuciu w najlepszy sposób realizuje współdziałanie analizowanych wcześniej narzędzi dramaturgii ciała, instalacji i performansu – jest to obecność Oskara Malinowskiego w *Second-hand '68*. Tak samo jak przy pokazie październikowym, w marcowej wersji spektaklu zakładałam obecność trójki performerów; wiedziałam, że trzeci performer, Oskar, z powodu innych zobowiązań dołączy do nas po tygodniu pracy. Zdecydowałam nie wprowadzać Oskara we wszystkie zdobycze pierwszego tygodnia prób (tak wiele czerpaliśmy z myślenia Patryka i Magdy podczas improwizacji, że nie było sensu sztucznie podpinać pod nie Oskara), lecz planowałam na bazie jego obecności zbudować dla spektaklu „obcy element"[14]. Zastanawiałam się, w jaki sposób aktywnie działający w przestrzeni performer mógłby stać się eksponatem, obiektem – kontekstem dla kilkudziesięciu przedmiotów ulokowanych w replice skrzyni marcowej. Inspiracją była dla mnie praca Ai Weiweia, który na sześciu wazach imitujących chińską porcelanę namalował sceny przedstawiające brutalną rzeczywistość poszukujących azylu współczesnych uchodźców[15]: wojnę, gruzowiska, podróż, przeprawę przez morze, obozy dla uchodźców, publiczne demonstracje. Zabieg umieszczenia współczesnych wydarzeń na sfabrykowanych zabytkach buduje do nich bardzo cenny dystans. Pozwala na nie spojrzeć jako na element kultury, w pewnym sensie przenosi nas w czasie. Domyślna świadomość „tu i teraz", zestawiona z myśleniem o wielu przeszłych katastrofach, którym mogliśmy zapobiec, robi upiorne wrażenie. Współcześnie, niedaleko od nas dzieją się tragedie, o których nie mamy pojęcia lub które chcemy wyprzeć ze świadomości. Podobny mechanizm miał zafunkcjonować w *Second-hand '68*, w elemencie, nad którym zaczęłam pracować z Oskarem. Działanie to nazwaliśmy roboczo „żywą wazą". Podczas fazy gromadzenia materiału, ale także już w trakcie prób, oglądałam dziesiątki, jeżeli nie setki fotografii przedstawiających uchodźców: na wielu pokazywani są jako ludzie w drodze, niosący tobołki, siatki, torby i plecaki z całym dobytkiem. Jako że reprezentacja ich dobytku znajdywała się już w skrzyni, zaczęły mnie interesować obiekty służące do przenoszenia innych obiektów. Poprosiłam scenografkę Paulę Grocholską, żeby znalazła dla Oskara jakąś formę „tobołka", z którym nie wiedziałam jeszcze do końca, co będziemy robić. Paula przyniosła torbę zrobioną z dość plastycznego, nieprzemakalnego materiału, jaskrawożółtą, przywodzącą na myśl wodę, ponton itp. Kiedy dołączył do nas Oskar, zarzuciłam go intuicjami i materiałami, głównie filmowymi i fotograficznymi. Poprosiłam go także o odwiedzenie wystawy stałej Polin w celu przyjrzenia się sposobom, w jaki eksponowane są muzealne obiekty. Próbowaliśmy początkowo pracować z jego obecnością w przestrzeni jako z „obcym"; podczas niektórych prób przyglądał się działaniu Magdy i Patryka, próbowaliśmy ustalać dla niego zadania kontekstujące ich działania, ale to wszystko w tak niewielkiej przestrzeni nie zdawało egzaminu. Podjęłam wtedy radykalną decyzję, aby Oskara praktycznie unieruchomić, ograniczyć jego przestrzeń do bardzo małego, wytyczonego taśmą kwadratu przy ścianie[16]. Zaczęliśmy próbować z tobołkiem i pozycjami, jakie ciało przyjmuje podczas dźwigania. Kierunkiem był dla nas *timing* działania: żeby uzyskać kontrast do działań Magdy i Patryka (opartych na sporej ilości tekstu i dość intensywnym ruchu ciała). Oskar miał spróbować działać w *slow-motion* do entej potęgi – zmieniać pozycję tak powoli, żeby było to praktycznie niezauważalne dla widza, który miał odnosić wrażenie, że performer jest nieruchomy. Żeby jednak działanie Oskara miało sens, żeby mogło być performansem (a nie teatrem tańca), musiał być w nim autentyczny wysiłek, coś, co sprawi, że bardzo powolne wykonywanie małego ruchu będzie bardzo utrudnione. Wtedy wpadłam na pomysł, żeby tobołek Oskara obciążyć. Znalazło się w nim w końcu ponad pięć kilogramów obciążników. Dźwigałam tobołek przez kilka minut, żeby poczuć wysiłek i trudność; Oskar miał robić to przez ponad siedemdziesiąt minut. Miał za zadanie w trakcie trzech czwartych spektaklu wykonać jeden ruch – przenieść tobołek z własnych barków na ziemię, robiąc to bardzo powoli, kontrolując każdy mięsień, pod tym względem jego działanie zbliżone było do technik japońskiego butō. Oskar, absolwent WTT w Bytomiu, jest bardzo sprawny fizycznie, lecz okazało się to dla niego ogromnym wysiłkiem. Chciałam, by ta „żywa waza" stała się częścią instalacji w przestrzeni, dołączając do reszty obiektów. Magda i Patryk, gdy kończyli już budować swoją osadę, zrywali taśmę ograniczającą przestrzeń Oskara i podawali mu „zakonserwowane" przez nich wcześniej ubranie, które znajdywało się w skrzyni – czerwony T-shirt i dżinsy. Ten strój nawiązywał do Alana Kurdiego, trzyletniego syryjskiego uchodźcy pochodzenia kurdyjskiego, który utonął wraz z matką i bratem przy próbie przepłynięcia Morza Śródziemnego. Zdjęcia jego ciała wyrzuconego na plażę obiegły media i wywołały wstrząs, w efekcie wpłynęły na politykę migracyjną niektórych państw[17]. Gdy Oskar odebrał ubranie od Magdy i Patryka, przebierał się, już w naturalnym tempie, następnie wychodził na środek i kładł się twarzą do ziemi, w wybranym przez siebie miejscu. Magda i Patryk mogli go przesunąć, zmienić jego pozycję, podwijali mu rękawy, subtelnie przesuwali jego ręce. Spektakl dobiegał

końca, forma pozostawała otwarta: widzowie byli informowani, że mogą wejść, dotknąć obiektów, zmienić ich ułożenie („Drodzy państwo, nasza ekspozycja będzie otwarta jeszcze przez najbliższe dziesięć minut. Zachęcamy do aktywnego udziału w wystawie", mówiła Magda pogodnym głosem). Niektórzy z widzów w chwili zakończenia spektaklu trzymali obiekty (jako część budowanej przez Patryka i Magdę osady reprezentowali przestrzeń otwartą, publiczną, tzw. Park), umieszczali je w środku instalacji wedle uznania. Po ostatnim, trzecim pokazie widzowie weszli w bezpośrednią interakcję z leżącym na ziemi Oskarem: położyli mu pod głowę poduszkę, okryli go kocem termicznym, założyli na rękę zegarek – w dużym stopniu tę instalację zmienili.

Zamiast podsumowania

Współczesne tendencje sztuk performatywnych, pole nieustannie zmieniających się zjawisk, sprawią prawdopodobnie, że niedługo mój słownik przestanie odpowiadać rzeczywistości. To koresponduje z mgławicową naturą dramaturgii. Mam jednak nadzieję, że stanie się tak również dlatego, że przyszłe doświadczenia artystyczne pozwolą mi na modyfikację mojego własnego przybornika, który postrzegam jako zbiór narzędzi wymagający nieustannej aktualizacji i rozwoju. Jestem bowiem przekonana, że twórca działający w sferze dramaturgii musi być gotowy na zmiany, pozostawać w ciągłym ruchu wewnątrz mapy procesu tworzenia.

[1] Zob.: wypowiedź Heidi Gilpin w: deLahunta, 2000.

[2] dotcompany to istniejący od 2015 roku kolektyw, grupa artystów z różnych środowisk, skupiona wokół Patrycji Kowańskiej i Bartosza Ostrowskiego, współpracująca ze sobą w rozmaitych konfiguracjach, eksplorująca zjawiska rzeczywistości, tworząca niezależne wydarzenia wykraczające poza nazwane formy. dotcompany korzysta ze sztuki performansu, tańca, tekstu, muzyki, teatru, wideo oraz architektury, pracując nad wprowadzeniem nowej jakości w kontakcie z widzem. Artyści współpracujący z dotcompany: Magdalena Fejdasz, Oskar Malinowski, Kamil Tuszyński, Paula Grocholska, Karol Kubasiewicz, Agata Woźnicka, Patryk Kulik, Realizacje: *Dali* (2015, Teatr Barakah w Krakowie), *Mewa. Pięć sekund z Czechowa* (2015, Forum Młodej Reżyserii AST Kraków), *Refugee talks* (2016, Warsaw Dance Department), *Koncert indywidualny* (2016, Pracownia Duży Pokój w Warszawie), *Warszawskie tańca* (2017, Pragi w Warszawie).

[3] Profeta przywołuje *production casebook* w rozdziale *Research*, analizując swoją edukację w zakresie dramaturgii teatralnej uprawianej w instytucji. Jej profesorzy, korzystając z osiągnięć Brechta w Berliner Ensemble, uczyli przygotowywania teczki dramaturgicznej pełnej „różnorodnych materiałów źródłowych" we wczesnej fazie projektu (głównie bazującego na sztuce dramatycznej do złożenia na ręce reżysera).

[4] Słowo „sztuka" w tekście oryginalnym pojawia się w znaczeniu materiału dramatycznego.

[5] *Second-hand '68*, reż. Patrycja Kowańska, Muzeum Historii Żydów Polskich Polin, pokazy: październik 2017 (II etap) / marzec 2018 (III etap).

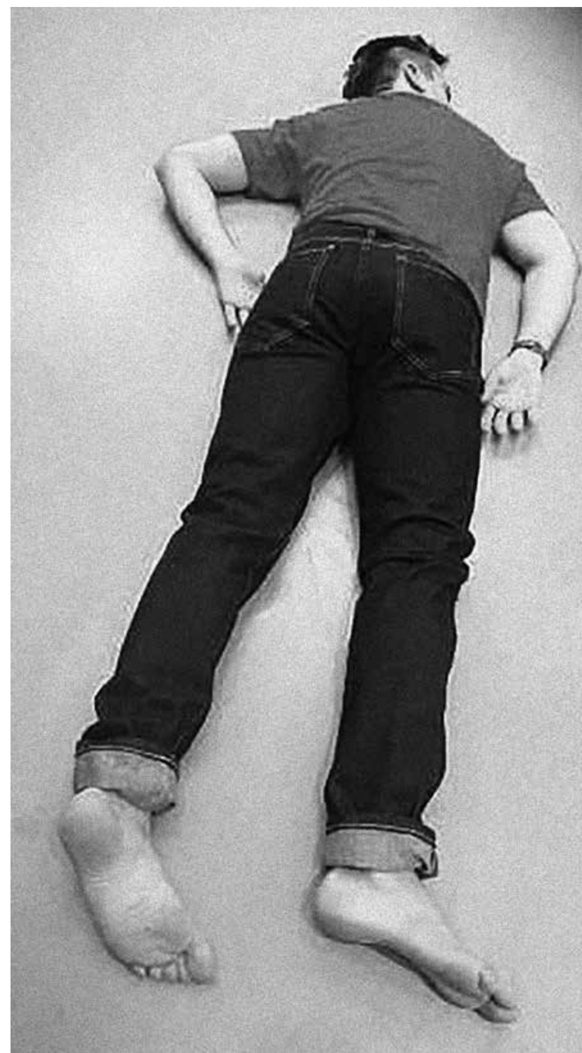
[6] *Moja szkoła została zamknięta ze względu na rosnącą popularność tańców hinduskich*, Warszawskie Muzeum Tańca, koncept i wykonanie Bartosz Ostrowski, konsultacja dramaturgiczna Patrycja Kowańska, Muzeum Warszawskiej Pragi, pokaz 20 maja 2017.

[7] André Lepecki w rozmowie ze Scottem deLahunta (2000).

[8] Patrz np. instalacje i performanse Ai Weiweia, który tematem uchodźstwa zajmuje się już od kilku lat, działając w przestrzeni miejskiej (*Soleil Levant*, 2017), w obozach dla uchodźców (przywiezienie do Idomeni, obozu dla uchodźców na macedońsko-greckiej granicy, fortepianu i zaproszenie do gry młodej syryjskiej pianistki uchodźczyni) i wykorzystując porzucone przez uchodźców przedmioty i ubrania (*Laundromat*, 2016).

[9] W skrzyni znalazły się m.in. słuchawki, bandaż, dokumenty, monety, pasta do zębów, żelki, cytryny, paczka papierosów, dziecięce śpioszki, klucze… Blisko czterdzieści obiektów. We wcześniejszej sekwencji spektaklu performerzy przesuwają i przechylają skrzynię. W efekcie po rozpieczętowaniu jej naszym oczom ukazują się przedmioty wyglądające jak sterta śmieci.

[10] Później wycofaliśmy się z hasła „szczątki", ponieważ również nacechowało ono w jakiś sposób przedmiot wykopalisk. Podobnie, nazywając działanie performerów, tylko początkowo mówiliśmy o pewnej „nabożności" w traktowaniu naszych znalezisk, starając się nie wpływać na kształt działania poprzez tak sugestywny język, ocierający się już o interpretację danego ruchu, której w sali prób nie potrzebowaliśmy. Dużo lepszymi hasłami okazała się dla nas staranność, precyzja, etc. Musieliśmy także uważać, aby nie przesadzić z ich skalą — to



Muzeum Polin/TR Warszawa, *Second-hand '68*: Oskar Malinowski; fot. Helena Ganjalyan

specyficzne skupienie miało też wpływ na tempo działania performerów – znacznie je wydłużało.

[11] Była to uszyta przez scenografkę Paulę Grocholską flaga wymyślonego przez nas państwa, składająca się z trzech pasów w odcieniach szarości, co w kontekście tematu spektaklu pozwalało ten obiekt zuniwersalizować.

[12] Wśród nich: *12am: Awake & Looking Down*, *And on the Thousandth Night*, *Speak Bitterness*, *Quizoola24!*.

[13] Z wypowiedzi Etchellsa na oficjalnym kanale Forced Entertainment na portalu Youtube (2014), https://www.youtube.com/watch?v=7mLlozWPbVs [dostęp: 21.07.2018].

[14] Tytuł programu, w ramach którego realizowana była praca, to „Obcy w domu. Wokół Marca'68", na próbach wiele rozmawialiśmy o ksenofobii i nietolerancji względem obcych.

[15] Ai Weiwei, *Tacked Porcelain Vases as a Pillar*, Tang Contemporary Art, Hongkong (2018).

[16] Na początku spektaklu w ten sam sposób otaśmowana jest skrzynia, podobnie jak zabezpiecza się obiekty muzealne, żeby zwiedzający ich nie dotykali. Jako performerzy-opiekunowie wystawy Magda i Patryk „pilnowali" Oskara na początku tak samo jak skrzyni, Patryk podchodził do niego w pewnym momencie i strzepywał z jego ramion „kurz".

[17] Obraz martwego ciała Alana Kurdiego stał się symbolem i punktem odniesienia wielu interwencji artystycznych, m.in. grupowych happeningów ludzi ubranych w czerwone T-shirty i dżinsy, kładących się na brzegach plaż w wiadomej pozycji. W *Second-hand '68* tym gestem cytujemy wcześniejsze działania, chcąc dać tego rodzaju interwencjom dalsze życie.

Bibliografia:

Crunţeanu, Larisa**,** The Power of 'Co-' in Contemporary Dance, „Revista-ARTA", 16 I 2016, http://revistaarta.ro/en/the-power-of--co-in-contemporary-dance/ [dostęp: 9 V 2018].

deLahunta, Scott, *Dance Dramaturgy: speculations and reflections*, „Dance Theatre Journal" 2000 vol. 16 no. 1, s. 20-25, http://sarma.be/docs/2869 [dostęp: 12 V 2018].

Gob Squad, *Gob Squad and the Impossible Attempt to Make Sense of it All*, wyd. Gob Squad, 2010, s. 22.

Heathfield, Adrian , *Dramaturgy without a dramaturg*, „The Theatre Times", 15 VIII 2016, https://thetheatretimes.com/dramaturgy-without-a-dramaturg/ [dostęp: 11 VII 2018].

Hoghe, Raimund, *Bandoneon: Working with Pina Bausch*, red. Katalin Trencsényi, Oberon Books, Londyn 2016.

Profeta, Katherine, *Dramaturgy in motion. At work on Dance and Movement Performance*, The University of Wisconsin Press, Madison, Wisconsin, 2015, s. 61.

Stuart, Meg; Goods, Damaged , *Are we here yet?*, Les Presse Du Reel, Dijon, 2010.

Turner, Cathy, Behrndt, Synne, *Dramaturgy and Performance*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2016, s. 161.

Z ADRIANNĄ ALKSNIN, DARIĄ KUBISIAK I MARTYNĄ WAWRZYNIAK rozmawia ZUZANNA BERENDT

PRACA NIEWIDZIALNYCH RĄK

Należycie do Pracowni Dramaturgicznej, która powstała trzy lata temu w Akademii Sztuk Teatralnych w Krakowie. Czym jest Pracownia i czemu służy w strukturze szkoły?

MARTYNA WAWRZYNIAK: Pracownia Dramaturgiczna powstała z inicjatywy Igi Gańczarczyk i miała wiązać studentów/tki dramaturgii i pedagogów/żki w nieformalny zespół, w którym wszyscy funkcjonowaliby na równych prawach. W ramach pracowni odbyły się warsztaty z Wojtkiem Ziemilskim i Cezarym Tomaszewskim, uzupełniające program kształcenia na naszym kierunku, i powstał portal dramaturgiczny, na którym gromadzone są prace dramaturgiczne. Pierwszy projekt pracowni – *Dramaturg 24h* – powstał w związku z dniami otwartymi AST. Zastanawialiśmy się, jak opowiedzieć o tej specjalności i określić naszą wspólną tożsamość. Z jednej strony zajęliśmy się rozbrajaniem stereotypów wiążących się z rolą dramaturga, a z drugiej – poszukiwaliśmy „białych plam" wiążących się z hermetycznością tego kierunku i niewiedzą ludzi z zewnątrz, na czym polega nasza praca.

Formuła „24h" nawiązywała do naszych ówczesnych zainteresowań takimi grupami jak Forced Entertainment czy Gob Squad, w szczególności projektami teatralnymi *Quizooola* i *Work*. *Dramaturg 24*, którego podtytuł brzmiał: ,,Nie istnieje żadna relacja pomiędzy widzem a dramaturgiem" miał być w zamyśle *duration piece*. Chciałyśmy zaprosić widzów i widzki do podglądania i brania udziału w wykonywanych przez nas działaniach związanych z dramaturgią.

DARIA KUBISIAK: Pracownia Dramaturgiczna zakładała też wymianę doświadczeń w ramach prac dramaturgicznych w szkole i w teatrze. Zastanawialiśmy się też nad inicjowaniem projektów teatralnych, w których moglibyśmy rozwinąć swoje kompetencje jako dramaturżki i wchodzić w nieoczywiste tandemy, na przykład dramaturgiczno-reporterskie.

Na zdjęciach dokumentujących ten projekt można zobaczyć kartki, na których wypisane były pytania: „Czy dramaturg to groszy reżyser?", „Czy jest dramatopisarzem?". Dlaczego się pojawiły?

DARIA KUBISIAK: To były pytania, z którymi mierzyliśmy się jako studenci dramaturgii w sytuacjach prywatnych, ale też spotykając się z dyrektorami teatrów i reżyserami…

MARTYNA WAWRZYNIAK: …ale też z pedagogami w szkole. Moje pierwsze zajęcia z dramaturgii zaczęły się od tego, że profesor zapytał nas, kim właściwie jest dramaturg

i co ma robić w teatrze. Nie było to jednak otwarcie dyskusji, tylko wyrażenie wątpliwości co do tego, czego powinien uczyć na tych zajęciach, skoro nigdy nie pracował z żadnym dramaturgiem ani dramaturżką. Dla niego dramaturg był osobą przejmującą część kompetencji reżysera, przy czym dobry reżyser – w jego opinii – nie potrzebował dramaturga.

Macie poczucie, że ze względu na to, iż pozycja dramaturga jako osoby współtworzącej spektakl nie jest jeszcze zbyt mocna, w szkole i w teatrach musicie wypracowywać sobie własne miejsce w ramach instytucji i w procesie pracy?

DARIA KUBISIAK: Myślę, że w teatrze dokonuje się przemiana postrzegania funkcji dramaturga, ale kiedy nie odpowiada on za scenariusz lub adaptację albo nie pisze własnego tekstu, bardzo trudno jest określić jego miejsce w procesie twórczym, co przekłada się na naszą sytuację w instytucjach. Przy moim pierwszym spektaklu, w Teatrze Polskim w Poznaniu, *Kordianie* w reżyserii Jakuba Skrzywanka, pracowałam jako osoba odpowiedzialna za adaptację i jako dramaturżka. Za drugim razem, przy *27 grudnia* (również w reżyserii Kuby), pracowałam wyłącznie jako dramaturżka i wtedy pojawiły się problemy na poziomie prawnym, związane z określeniem, jakiego rodzaju umowę powinnam podpisać. Dyrektor teatru powiedział, że ze względu na nowe zasady formułowania umów o dzieło powinnam dostać umowę zlecenie, bo moja praca wiąże się z wykonaniem dzieła, a jednym z obowiązków jest obecność na próbach. Zaczęliśmy się wspólnie zastanawiać nad tym, na jakiej podstawie moja praca mogłaby być ujęta jako umowa o dzieło. Doszliśmy do wniosku, że powinnam stworzyć coś takiego jak koncepcja dramaturgiczna, twór odrębny od koncepcji inscenizacyjnej, którą składa reżyser. Wtedy, przez konieczność opisania tego, co robię, zweryfikowałam zadania, które wykonuję pracując przy spektaklu.

MARTYNA WAWRZYNIAK: W Akademii Sztuk Teatralnych specjalność dramaturgiczna została powołana bez wyrazistej wizji programu kształcenia. Utarło się więc, że dramaturg jest takim „gorszym reżyserem", bez własnej, mocnej tożsamości. W związku z tym, że większość zajęć dzielimy ze studentami reżyserii, reżyserujemy sceny i pracujemy z aktorami, u wielu osób pojawia się pytanie: „dlaczego nie mogę być reżyserem?".

Jakie są konsekwencje tego, że w ramach kształcenia w AST różnice między reżyserią a dramaturgią są niewielkie?

DARIA KUBISIAK: Rozpoczynając pracę zawodową, nie do końca wiedziałam, jakie są moje kompetencje i obowiązki. Często miałam wrażenie, że wykraczam poza swoje obowiązki, bo kiedy czułam, że coś w spektaklu nie działa, robiłam wszystko, żeby to zmienić. Zdarzało się więc, że w ramach pracy dramaturgicznej realizowałam zadania reżyserskie.

ADRIANNA ALKSNIN: To są konsekwencje, które ujawniają się przy rozpoczęciu pracy poza szkołą, ale dotykają nas one już podczas studiów. Nasze najważniejsze egzaminy komisyjne to egzamin z pracy z aktorem i reżyserii. Z kolei zajęcia dramaturgiczne, często eksperymentalne, prowadzone przez Grzegorza Niziołka, Michała Borczucha czy Barbarę Hanicką, kończą się zaliczeniem na ocenę. O ile więc w przypadku potknięć przy przedmiotach dramaturgicznych możemy bez problemu poprawić oceny, o tyle dwója z reżyserii może doprowadzić do wyrzucenia nas ze szkoły.

MARTYNA WAWRZYNIAK: Jeśli główne przedmioty są przedmiotami reżyserskimi, ale formalnie nie jesteśmy reżyserami, to włącza się myślenie o tym, że, być może, traktuje się nas niepoważnie. Z kolei, gdyby wprowadzić egzaminy reżysersko-dramaturgiczne, bardzo trudno byłoby pedagogom dojść do tego, jak w procesie pracy rozłożyły się kompetencje i do kogo należy autorstwo.

DARIA KUBISIAK: Obecność zajęć reżyserskich w programie dramaturgii ma, oczywiście, pewne zalety – wszystko jest kwestią proporcji. Moim zdaniem, dla dramaturga bardzo wartościowe jest doświadczenie pracy z aktorem i sprawdzanie tego, jak odpowie on na wykonaną przez nas pracę koncepcyjną.

ADRIANNA ALKSNIN: To prawda. Projekty dramaturgiczne często świetnie wyglądają na papierze, ale aktorzy nie są w stanie dowiedzieć się z nich, co mają grać. Dlatego kluczowe jest zdobycie doświadczenia komunikacji się z aktorem. To nie znaczy, że dramaturdzy muszą mieć kompetencje przeprowadzenia z aktorami realistycznych psychologicznie scen. Ich praca polega na określeniu mechanizmów, jakie w takiej relacji zachodzą, i nazwaniu tematów, które mają być przeprowadzone.

Czy znacie inne modele kształcenia dramaturgicznego niż ten, z którym macie do czynienia w AST?

DARIA KUBISIAK: W ubiegłym roku pojechałyśmy z Igą Gańczarczyk do Monachium na kampus dramaturgiczny organizowany w Kammerspiele i tam mogłyśmy zweryfikować własne szkolne doświadczenie z doświadczeniami studentów uczelni zagranicznych. Wtedy dobitnie uświadomiłyśmy sobie, że AST przygotowuje głównie reżyserów, a my, jako dramaturżki, uczymy się tego samego, co nasi koledzy i koleżanki z reżyserii.

ADRIANNA ALKSNIN: Okazało się, że na zagranicznych uczelniach dramaturgia jest kierunkiem teoretycznym, bliższym wiedzy o teatrze niż temu, czym zajmujemy się na AST. Ciekawe było zetknięcie się ze studentami kierunków dramaturgicznych z Londynu, Amsterdamu i Monachium. W ramach zajęć realizują bardzo dużo ciekawych projektów, ale większość z nich narzeka na brak kontaktu z reżyserami, aktorami i izolację od środowiska. Przez to, że w AST studiują reżyserzy i dramaturdzy, jesteśmy z nimi w ciągłej współpracy. Koledzy z kierunków uniwersyteckich rozpisują koncepcje dramaturgiczne, ale nie mają możliwości zrealizowania ich w praktyce. My, tworząc jakiś koncept, dostajemy salę prób i aktorów, mamy szansę zweryfikować nasze prace. Wiele osób kończących dramaturgię zaczyna reżyserować,

ja po drugim roku studiów zmieniłam specjalność z dramaturgicznej na reżyserską.

Dlaczego się na to zdecydowałaś?

ADRIANNA ALKSNIN: Zanim dostałam się do szkoły, nie miałam doświadczenia w pracy teatralnej, ale pisałam teksty dramatyczne. Ścieżka dramaturgiczna wydawała mi się więc bliższa. W zetknięciu z aktorami i w pracy na scenie doszłam do wniosku, że reżyseria jest jednak lepszym wyborem. Przede wszystkim dlatego, że dobrze odnalazłam się w pracy z aktorami.

MARTYNA WAWRZYNIAK: Każda decyzja o przejściu na reżyserię jest indywidualna, ale trzeba pamiętać, że prestiż reżysera jest dużo wyższy niż prestiż dramaturga, za czym idą również zarobki. Poza tym osobom piszącym o teatrze brakuje języka do mówienia o dramaturgii i analizowania spektakli pod kątem dramaturgicznym, przez co większość feedbacku dostają reżyserzy, mimo że efekt końcowy jest wynikiem pracy wielu ludzi. W pracy nad spektaklem autorstwo ulega rozproszeniu, co jest wspaniałe, bo proces twórczy nie należy do jednej osoby, tylko jest napędzany przez rozmowy, konsultacje i energię wytwarzającą się podczas pracy w grupie. Niestety, hierarchiczność instytucji teatralnych w znacznym stopniu uniemożliwia, po pierwsze, rozwinięcie autorstwa na innych uczestników procesu twórczego, a po drugie, zrównoważenia zarobków osób, które są w niego zaangażowane. Ktoś, kto zaprasza mnie do „pracy kolektywnej", koniec końców dostaje większe wynagrodzenie, podejmuje ostateczne decyzje dotyczące spektaklu, a moja praca pozostaje pracą „niewidzialnych rąk".

DARIA KUBISIAK: W polskim teatrze praca dramaturga jest mocno związana z pracą reżysera. Pracowałam przeważnie z ludźmi, z którymi studiowałam albo spotykałam się w szkole. We współpracy z Jakubem Skrzywankiem przy spektaklach *Współczesny pomnik Opola* w Teatrze im. Jana Kochanowskiego w Opolu oraz przy dwóch spektaklach poznańskich wymienialiśmy doświadczenia będące konsekwencją naszego wspólnego studiowania. Praca z Klaudią Hartung-Wójciak przy *Chince* w TR Warszawa była wynikiem tego, że w podobny sposób myślimy o teatrze na poziomie formalnym, ale dzielimy też poglądy na temat polityczności teatru i braku jego społecznej sprawczości. Rudolf Zioło, który zaprosił mnie do współpracy przy *Królu Edypie* w Teatrze Współczesnym w Szczecinie oraz przy *Tartuffe* w Teatrze Zagłębia w Sosnowcu, oglądał moje egzaminy w szkole, wiedział o moim zainteresowaniu awangardą i narzędziami performatywnymi, które często wykorzystywałam w swoich pracach. Z Cezarym Tomaszewskim spotkałam się w czasie warsztatów zorganizowanych w ramach Pracowni Dramaturgicznej. W konsekwencji tego spotkania pracowałam przy *Instytucie Goethego* w Teatrze Dramatycznym im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu oraz przy *Turnus mija, a ja niczyja* w Teatrze im. Juliusza Słowackiego, gdzie wraz z Igą Gańczarczyk byłyśmy odpowiedzialne za tekst oraz dramaturgię spektaklu. Nie zdarzyło mi się, żebym dostała propozycję od osoby oglądającej moje prace dramaturgiczne. To jest do pewnego stopnia – jak powiedziała Martyna – niewidzialna praca, która nie otwiera nam kolejnych furtek.

Jesteś zainteresowana raczej znalezieniem kogoś, z kim będziesz mogła na stałe pracować, czy współpracą z różnymi twórcami?

DARIA KUBISIAK: Obecnie nie jestem zainteresowana wejściem w stałą współpracę z reżyserem. Na tym etapie ciekawe jest dla mnie spotykanie się z nowymi osobami, które mają różne podejścia do tworzenia teatru. Funkcja dramaturga rozwija się i zmienia, dostosowuje się do współpracownika albo współpracowniczki – i taka relacja jest rozwijająca dla obu stron.

Czy to znaczy, że zmieniacie swoje metody pracy w zależności od tego, z kim pracujecie? Nie korzystacie ze stałego zestawu narzędzi?

MARTYNA WAWRZYNIAK: Bardziej niż o zestawie narzędzi, mówiłabym o strategiach myślenia. Za każdym razem, kiedy zaczynam pracę nad jakimś tematem, współpracę z reżyserem albo wchodzę w tandem dramaturgiczny, weryfikuję te strategie i jest to dla mnie naturalne. Każda kolejna praca utwierdza mnie w przekonaniu, że zestaw strategii narracyjnych i adaptacyjnych jest w pewnym sensie niewyczerpany. Dla mnie praca nad adaptacją zaczyna się już od poziomu rozpoznania instytucji: czy jest to teatr repertuarowy, czy jakaś offowa instytucja, w jakim jest mieście, jaką ma tradycję i jakie będzie miejsce naszej produkcji w bieżącym repertuarze. Symultanicznie negocjuję lub rozpoznaję rodzaj współpracy z reżyserem, reżyserką, aktorami, aktorkami, performerkami, perfomerami i innymi osobami zaangażowanymi w proces twórczy. Najściślej jednak pracuję z reżyserem lub reżyserką, próbujemy jakoś się zgrać, co w przypadku każdej współpracy wygląda trochę inaczej. Czasami jestem odpowiedzialna za całą koncepcję i tekst, czasami współtworzę ją na równorzędnych warunkach. Najrzadziej przyjmuję tę utartą rolę zdystansowanej obserwatorki, akuszerki czyjegoś procesu twórczego ,,dramaturgicznego oka", wydaje mi się ona ograniczająca i mało efektywna. Kluczowym poziomem adaptacji jest dla mnie relacja z tematem lub materiałem, który w procesie jest punktem wyjścia. Tekst dramatu traktuję z zupełnie inną wrażliwością niż fragment nagrania zrobionego podczas warsztatów z dziećmi, które ma złą jakość, ale jest rodzajem unikatowego świadectwa. W związku z tym większość moich projektów dramaturgicznych realizuję na styku tych trzech kluczowych relacji. Kiedy pracowałem w Lublinie w Teatrze Osterwy nad adaptacją *Świętoszka* w reżyserii Remigiusza Brzyka, pomysł realizacji tego tekstu zaproponował reżyser, a instytucja nakładała swoje obostrzenia, zakazując „przepisywania" sztuki Moliera. W takiej sytuacji poszukiwałam jakiegoś rodzaju dramaturgicznej ingerencji, która pozwoliłaby na zachowanie większości klasycznego tekstu, fabuły, postaci i języka, ale nadałaby im nowy wydźwięk. Udało mi się

odszukać informację o profesorze Rachmielu Brandwajnie, molieryście, wykładowcy na Uniwersytecie Warszawskim, który z racji żydowskiego pochodzenia został zmuszony do wyjazdu z Polski w 1968 roku. Premiera odbyła się w czerwcu 2018 roku, wpisując się naturalnie w szerszy kontekst obchodów rocznicy Marca '68. Na bazie studiów Brandwajna i jego analiz *Świętoszka* stworzyłam scenariusz, którego ramą był „ostatni wykład profesora Brandwajna". Tekst sztuki został opatrzony prologiem i komentarzami, pewnego rodzaju przypisami, których charakter wpisywał się w materię wielokrotnie cenzurowanej sztuki Moliera. Scena wygnania Orgona z domu przez Tartuffe'a znaczeniowo nałożyła się z wyjazdem profesora z kraju, co całemu przedstawieniu nadało nowy sens, wykraczający poza krytykę religijnej hipokryzji w XVII-wiecznej Francji.

DARIA KUBISIAK: Każdy jednak ma jakiś repertuar ulubionych strategii dramaturgicznych, który wpływa na to, w jakiego rodzaju współpracę wchodzimy. Każda moja współpraca w teatrze wymagała innego rodzaju narzędzi oraz wyrażenia osobistego stosunku do materiału, nad którym pracowaliśmy. W przypadku pracy przy *Kordianie* z Kubą [Skrzywankiem] na pierwszą próbę przyszliśmy z egzemplarzem *Kordiana* Juliusza Słowackiego, współpracowaliśmy z aktorami z Teatru Polskiego oraz zaprosiliśmy Alex Freiheit – połówkę punkowego duetu Siksa, Sonię Roszczuk i Magdę Woleńską. Bardziej od wystawienia *Kordiana* interesował nas stosunek aktorów do tego tekstu. Ze względu na mocny skład żeński w układzie dramaturgicznym, stworzyliśmy linię śmierci Kordiana i narodzin Kordianki. Chęć opowiedzenia o stosunku kobiet do kreacji głównego bohatera wymagała ode mnie przepisania wiersza, przy jednoczesnym pozostaniu w ramach romantycznej poetyki. Bardzo drażnił mnie szowinizm tekstu Słowackiego. Występ Alex (do którego tekst zresztą sama napisała) ostro sprzeciwiał się idei wielkich bohaterów romantycznych, ale bez wnikliwego czytania tekstu klasycznego i zaangażowania całego zespołu nasz sprzeciw mógłby pozostać tylko pustym gestem. Praca dramaturgiczna przy tym projekcie wymagała stworzenia przestrzeni dla osobistych wypowiedzi aktorów i aktorek, opowiedzenia o swoim stosunku do tekstu, a także takiego rodzaju dramaturgii, która pozwoliłaby wszystkie wątki pojawiające się podczas pracy połączyć w spójną całość.

MARTYNA WAWRZYNIAK: Ja, na przykład, mam raczej ograniczenia etyczne, niż formalne czy koncepcyjne. Mój opór budzi, na przykład, powielanie stereotypów albo reprodukowanie scen przemocy. Pracowałam z Marcinem Liberem jako dramaturżka przy dyplomie *#Gwałt na Lukrecji* i widziałam, że gdyby Marcin realizował ten spektakl bez mojego udziału, nie miałby problemu z pokazywaniem scen przemocy – w tym gwałtu – na scenie. Współpraca między nim, mną, aktorami i pozostałymi twórcami spektaklu doprowadziła do rozmów o tym, w jaki sposób pokazywanie przemocy na scenie sprzyja jej fetyszyzacji, a nie osiąganiu zakładanych celów. Dramaturgia pozwala na przemontowanie tematów, które zostały zneutralizowane, na przykład, w kolejnych adaptacjach klasycznych dzieł, wiąże się z uwrażliwieniem na to, co funkcjonuje w zastanych porządkach teatralnych.

Jak model kształcenia dramaturgów w AST ma się do wyzwań, które stają przed wami podczas pracy w teatrze?

ADRIANNA ALKSNIN: Naukę w szkole można porównać do nauki pływania w dmuchanych rękawkach w basenie o głębokości półtora metra, pod czujnym okiem ratownika. Potem wpadamy na głęboką wodę i musimy sobie radzić sami, bez asekuracji.

MARTYNA WAWRZYNIAK: Nie określiłabym tego w taki sposób. Poza szkołą czuję się bardziej wolna niż na niektórych zajęciach. Bardzo dużo dały mi zajęcia z dramaturgii zdarzenia, prowadzone przez Michała Borczucha, i zajęcia z gestu narracyjnego, prowadzone przez Krystiana Lupę. Zajęcia z reżyserowania scen dają szansę na to, żeby nie być w procesie tylko „zewnętrznym okiem", ale rozumieć to, co dzieje się na scenie i jakimi narzędziami się do tego dochodzi. Druga strona medalu jest taka, że mając takie doświadczenia w szkole, kiedy wchodzę we współpracę z reżyserem, zaczynam myśleć po reżysersku. Czasem rodzi to konflikty związane z rozdzielaniem kompetencji, a czasem skutkuje to po prostu wykorzystywaniem mojej pracy. W szkole mało jest zajęć związanych z adaptacją, i to nie tylko materiału literackiego, ale też dokumentów, materiałów archiwalnych, a głównie takie umiejętności przydają się podczas pracy w teatrze. Pracuję z bardzo różnymi materiałami. Przy pracy nad scenariuszem spektaklu *Między ustami a brzegiem pucharu* w reżyserii Remigiusza Brzyka, którego premiera odbyła się 17 maja w Teatrze Zagłębia w Sosnowcu, bazowałam na adaptacji tytułowej powieści, wybranych fragmentów innych dzieł Marii Rodziewiczówny, wątków z biografii jej, Jadwigi Skirmunttówny i Heleny Weychert, z którymi żyła w miłosnym trójkącie, a także materiałów dokumentalnych związanych z recepcją jej twórczości. Adaptowałam nagranie patriotycznego wykładu o twórczości Rodziewiczówny, które znalazłam na YouTubie, zapisy rozmów z moją babcią, improwizacje aktorskie, ale też konwencje filmowego romansu i kategorie „literatury kobiecej". W ramach swojej praktyki dramaturgicznej adaptuję masę materiałów, mimo że ze szkoły wyszłam, nie zrobiwszy żadnej większej adaptacji, poza kilkoma, niewielkimi, w ramach zajęć reżyserskich.

DARIA KUBISIAK: Po skończeniu studiów spotykamy się z rzeczywistością, w której, jeżeli chce się żyć z pracy dramaturżki, konieczne jest wejście we współpracę z reżyserem, a autorskie projekty można realizować na boku. Sądzę, że zadaniem szkoły jest dać nam szansę zmierzenia się podczas edukacji z różnymi sytuacjami, które pozwolą nam zastanowić się nad tym, co nas interesuje. Mam poczucie, że taką szansę dostałam. Grzegorz Niziołek zaproponował mojemu rocznikowi projekt kolektywny, kończący się kilkoma interwencjami w przestrzeni publicznej, pod wspólną nazwą *Antyteren*. To doświadczenie zmieniło mój sposób myślenia o kolektywie i uświadomiło mi, jak trudny jest to rodzaj pracy. W obrębie naszej grupy były tarcia, więc konieczność

stworzenia czegoś kolektywnie była ciekawa w agonistycznym napięciu i wymianie poglądów. Przez to, że zaczęłam interesować się performansem, dramaturgią zdarzenia i interwencjami, odkryłam dla siebie możliwość realizowania w ramach szkoły projektów, które mogłyby znaleźć się raczej w programie CSW albo Komuny// Warszawa, a nie w repertuarze teatralnym. W takich formach instytucjonalnych zamazują się funkcje reżysera i dramaturga, chodzi o koncept i zgromadzenie zespołu do jego realizacji.

MARTYNA WAWRZYNIAK: To, co robiliśmy w szkole, spowodowało, że nabraliśmy apetytu na realizację projektów autorskich, ale poza szkołą bardzo trudno je realizować.

ADRIANNA ALKSNIN: Być może jest to jeden z powodów, dla których część osób decyduje się przejść na reżyserię. Nie różni się ona pod względem możliwości realizowania swoich pomysłów w szkole, natomiast startowanie z pozycji reżysera w teatrach jest wyjściem z wyższego pułapu.

Wasza pozycja negocjacyjna jest słabsza niż pozycja absolwentów reżyserii?

DARIA KUBISIAK: Przychodząc do dyrektora z propozycją realizacji swojego projektu, od razu słyszymy pytanie o to, kto będzie reżyserował. Wchodzimy we współpracę, bo reżyser nam ją proponuje, nie jesteśmy osobami inicjującymi. Oczywiście, absolwenci reżyserii, wychodząc ze szkoły, również mierzą się z rzeczywistością, w której nie mogą realizować swoich wymarzonych projektów, bo nie ufa się młodym twórcom.

ADRIANNA ALKSNIN: Obecnie jestem na etapie walki o zaufanie, pracuję nad spektaklem warsztatowym, który, jak mam nadzieję, stanie się przepustką do kolejnych projektów.

MARTYNA WAWRZYNIAK: Od chwili wyjazdu do Monachium frapuje mnie to, że w Kammerspiele jest kilkoro etatowych dramaturgów i dramaturżek. To zespół dramaturgiczny tworzy pomysł na sezon, wybiera repertuar i zaprasza reżyserów, z którymi chcieliby pracować. Kompetencje dramaturgiczne mają tam bardzo szeroki zakres, dotyczą też kwestii kuratorskich i programowania instytucji. Matthias Lilienthal podczas spotkania z nami w Monachium opowiadał o projekcie X-Apartments. Zanim koncepcja została oddana reżyserom, przez dwa lata pracowało nad nią dwoje dramaturgów. Chciałabym móc przyjść do teatru z dramaturgiczną propozycją i zrealizować ją, nie reżyserując, tylko zapraszając reżysera albo reżyserkę do współpracy.

DARIA KUBISIAK: Zespół dramaturgów zatrudnionych w instytucji musi też mieć świadomość tego, z jaką publicznością ma do czynienia i w jaki sposób można wprowadzać w takie środowisko nowe języki teatralne.

MARTYNA WAWRZYNIAK: To już inny wymiar dramaturgii, wychodzący poza mikrosytuację pracy nad spektaklem i związany z narracją instytucji w danym miejscu i komunikacją z publicznością.

Zawód dramaturga wiąże się więc z wieloma możliwościami, ale też z tym, że trzeba mieć szeroką gamę kompetencji.

MARTYNA WAWRZYNIAK: Z mojego doświadczenia wynika, że są to kompetencje społeczne, teoretyczne, performatywne, związane z pisaniem, adaptowaniem klasycznych tekstów i tekstów kultury w różnych mediach w ogóle… Często one wszystkie łączą się w ramach jednej pracy.

ADRIANNA ALKSNIN: Często zapomina się o tym – a według mnie, jest to bardzo ważne – jak przydają się w tym zawodzie umiejętności managerskie. Trzeba je zdobyć, jeśli chce się funkcjonować poza teatrem instytucjonalnym.

DARIA KUBISIAK: Niedawno z Barbarą Bujakowską zrealizowałyśmy spektakl *Jestem miłością*, w którego pierwszej części występujemy na scenie we dwie, a w drugiej dołączają do nas Kamil Tuszyński, muzyk, i aktor Sebastian Grygo. Basia jest performerką dobrze znaną w środowisku tanecznym. Postanowiłyśmy połączyć siły i zgłosić się do konkursu The Best Off, jednym z niewielu zagospodarowujących ten obszar twórczości. Gdyby nie ten konkurs, nasz spektakl najprawdopodobniej zniknąłby po trzech pokazach, dwóch w Krakowie i jednym w ramach Sceny Tańca Studio. Stworzyłyśmy go w ramach rezydencji w Krakowskim Centrum Choreograficznym, które wprawdzie zapewnia minimalny fundusz na powstanie spektaklu i promocję, ale nie daje możliwości organizowania regularnych pokazów. Okazuje się, że znalezienie placówki, która byłaby otwarta na organizację takich pokazów, jest bardzo trudne. Udało nam się zagrać spektakl w poznańskim Starym Browarze, ponieważ Basia wcześniej tam pracowała, i w Teatrze Ochoty – jedynym, który się na to zgodził spośród dwudziestu instytucji, do których zwróciłyśmy się z propozycją współpracy. Instytut Grotowskiego użyczył nam sceny, bo jest partnerem konkursu. Organizowanie darmowych pokazów, poszukiwanie noclegów i kupowanie koniecznych elementów scenograficznych przeciążyło nas finansowo. Żeby funkcjonować poza teatrem repertuarowym, trzeba być dobrze osadzonym w systemie grantowym. Wśród nas niewiele jest osób umiejących wynajdywać projekty i dobrze je rozpisywać.

Jak wygląda wasz udział w tworzeniu programu kierunku „dramaturgia", który zastąpi istniejącą obecnie specjalność w ramach studiów reżyserskich?

MARTYNA WAWRZYNIAK: Iga poinformowała nas, że ze specjalności będzie tworzony nowy kierunek. To była dobra wiadomość, bo innym rozwiązaniem wobec wymogów nowej ustawy o szkolnictwie wyższym byłaby likwidacja tej specjalności, co czyniłoby z nas absolwentki fikcyjnego kierunku. W związku z naszymi działaniami w Pracowni miałyśmy stworzyć radę doradczą, zajmującą się programem. Zostałyśmy poproszone o przygotowanie materiałów po kampusie w Monachium. Miałyśmy przeanalizować strategie i programy kształcenia, z którymi się zapoznałyśmy, i zastanowić się nad własnymi pomysłami. Podczas spotkania, na którym wymieniałyśmy się tymi informacjami, dołączyła do nas dziekan Wydziału Reżyserii Dramatu, pani Iwona Kempa.

ADRIANNA ALKSNIN: Podczas tej rozmowy wyraziłyśmy wszystkie swoje wątpliwości, zgłosiłyśmy braki w obecnym

programie, ale też mówiłyśmy o swoich postulatach dotyczących tego, co powinno się znaleźć w programie takich studiów.

DARIA KUBISIAK: Zaczęłyśmy od rozeznania, jakie są realne możliwości wprowadzania zmian, w jaki sposób możemy wykorzystać potencjał wykładowców AST i tych zajęć, które są w programie, a mogłyby po prostu być inaczej zagospodarowane. Na początku skupiłyśmy się na zajęciach Barbary Hanickiej ze scenografii i Anny Król z historii sztuki. Zajęcia ze scenografii polegają na tworzeniu wypowiedzi za pomocą różnych mediów: wystawy galeryjnej, performansu, filmu albo instalacji, nie są więc *de facto* zajęciami scenograficznymi. Z kolei Anna Król nie prowadzi zajęć teoretycznych, jako kuratorka Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha zabiera nas do muzeów, gdzie zastanawiamy się nad tym, w jaki sposób obiekty są włączane w wystawę, co uczy myślenia kuratorskiego i daje wiedzę o strategiach wystawienniczych. Te zajęcia w dużej mierze rozwijają kompetencje dramaturgiczne, ale ich nazwy wcale tego nie sugerują. Poza tym przedmioty te nie są wiodące dla specjalności dramaturg teatru.

ADRIANNA ALKSNIN: Pojawiła się propozycja, żeby niektóre przedmioty realizowane były w cyklu warsztatowym, który przynosi więcej pożytku niż półtoragodzinne spotkanie z rozmową przy stole raz w tygodniu. Trzydniowe warsztaty z Cezarym Tomaszewskim dużo więcej powiedziały o możliwościach związanych z dramaturgią ruchu, pracą ciała i tym, co można poprzez nią budować, niż semestr opowiadania o tym.

DARIA KUBISIAK: Były również sugestie, że skoro część osób nie miała podczas studiów okazji do pracy w reżysersko-dramaturgicznym tandemie, powinno się takie zajęcia zorganizować, bo ten model współpracy jest w polskich teatrach najbardziej popularny. ■

Z MATTHIASEM LILIENTHALEM
rozmawia IGA GAŃCZARCZYK

WYMYŚLIĆ SWÓJ ZAWÓD

Czy mógłbyś opisać, jak zmieniała się rola dramaturga w ostatniej dekadzie, porównując własne doświadczenia z pracy w Volksbühne i w Hebbel am Ufer w Berlinie oraz w Kammerspiele w Monachium? Co dziś myślisz o funkcji dramaturga, odnosząc się do własnej praktyki i obserwacji?

Kiedy dorastałem, rzeczywistość teatralna należała do Schaubühne i Petera Steina. Dramaturg był tam kimś w rodzaju filozofa teatru i nie miał wiele wspólnego z praktyką. Później, kiedy w latach dziewięćdziesiątych zacząłem pracować w Volksbühne z Frankiem Castorfem, dramaturg był kimś w rodzaju kierownika produkcji na planie filmowym. W swojej praktyce starałem się połączyć bycie partnerem do namysłu w relacji z reżyserem i jako szef dramaturgii usiłowałem stworzyć wizję dotyczącą kierunku, w jakim teatr mógłby się rozwijać.

Bardziej jak kurator?

Nie, kuratorowanie jest związane z pracą przy festiwalach albo w domach produkcyjnych, albo też przy weekendach tematycznych, jak to teraz robimy w Kammerspiele w Monachium. Zajmowanie się dramaturgią przy produkcji to coś zupełnie innego. Moja własna praktyka dramaturgiczna zakończyła się w 1998 roku. Jestem dwadzieścia lat poza zawodem dramaturga spektaklu. Dostrzegam dzisiaj, że reżyserzy naprawdę chcą mieć dramaturga na każdej próbie, jako stałego intelektualnego partnera do dyskusji, i ten sposób pracy jest nowym kierunkiem rozwoju dramaturgii.

Czy mógłbyś powiedzieć coś więcej na temat twojego doświadczenia w pracy z Frankiem Castorfem i Christophem Schlingensiefem: jak oni pracowali z dramaturgiem, czego od niego oczekiwali? Pracowałeś nad adaptacjami tekstów z Frankiem Castorfem i nad performansem *Ausländer Raus* z Christophem Schlingensiefem. Masz więc doświadczenie pracy dramaturgicznej zarówno w instytucji, jak i w polu sztuk performatywnych.

Dramaturgia przy produkcjach Castorfa była na początku namysłem nad przestrzenią i scenografią: co jest możliwe wewnątrz konkretnej scenografii i jak ludzie mogą się tam zachowywać. Mieliśmy dyskusje na temat tego, co to jest za świat na scenie i co może być w ramach tego świata

możliwe. Były także długie debaty na temat obsady. Castorf jako reżyser często zapominał w trakcie procesu prób, co na początku zamierzał zrobić w spektaklu, więc to było raczej przypominanie mu założeń.

Schlingensief dostarczał piętnastu pomysłów na minutę, więc po godzinie spędzonej z nim miałeś około stu pomysłów. Dramaturgia dotyczyła pytania, który z tych pomysłów będziemy realizować. Dawałem Christophowi sugestie odnośnie tego, który pomysł powinniśmy rozwijać w pracy. I to była zupełnie inna sytuacja niż z Castorfem.

W Polsce funkcjonuje jedna, wciąż bardzo żywa, anegdota dotycząca myślenia Carla Hegemana o dramaturgii. Piotr Gruszczyński wspomina o tym w artykule na temat dramaturgii: podczas warsztatów Hegeman narysował na tablicy jakiś kształt i poprosił uczestników, żeby opisali, co to jest i co widzą. Po tym krótkim eksperymencie powiedział, że rola dramaturga polega na nadawaniu znaczeń. Zgadzasz się z nim? Z taką definicją dramaturgii?

Mógłbym się z tym zgodzić. Hegeman miał niezwykłą umiejętność oglądania prób i nadawania im teoretycznej wykładni. W ten sposób nadawał znaczenia przedstawieniu. Czasem nadawał przedstawieniu interpretację, która wcześniej nie istniała. Moje podejście do dramaturgii jest znacznie bardziej pragmatyczne i dużo bardziej ukierunkowane na ukorzenianie reżyserów. Moją pierwszą umiejętnością nie jest tworzenie wizji dla spektaklu. Raczej chodzi o pytanie, jak możemy sprawić, żeby coś było bardziej intensywne i jak możemy nad tym razem pracować.

Podczas spotkania ze studentami w ramach kampusu Deep Dive Dramaturgy, kiedy opowiadałeś o projekcie *X-Apartments*, wspomniałeś, że jednym z ważniejszych czynników w twojej własnej pracy dramaturgicznej jest zaskoczenie. Czy zaskoczenie faktycznie jest najważniejsze, czy może coś innego?

Czasem tydzień przed premierą widzisz, że kierunek spektaklu jest zupełnie inny niż był wcześniej. Pojawia się wtedy pytanie: czy stajesz się oportunistą? Jak pracujesz z tymi dwiema siłami znaczeń, które nadają wartość przedstawieniu? To jest coś, co próbowałem robić w kilku produkcjach. Być może było to umiarkowanie zamierzone przez reżysera i być może wcale nie było zamierzone przeze mnie, ale starałem się pracować w tym obszarze, w którym, jak czułem, tkwi siła danego przedstawienia.

Powiedziałeś już trochę o praktycznej stronie pracy dramaturga. Chciałabym cię zapytać o kilka metafor dotyczących dramaturgii, takich jak na przykład „zewnętrzne oko", „pierwszy widz", „wirus", „mediator". Masz jakąś własną metaforę określającą pracę dramaturga? Używasz jakiejś?

Nie postrzegałem siebie jako kogoś w rodzaju „zewnętrznego oka". Myślę, że całe moje podejście do pracy dramaturga w relacji z reżyserem czy teatrem to było wymyślanie teatru jako ciągłego procesu rozmowy. Mam dużą umiejętność zmuszania reżyserów do wyjaśniania samych siebie, do znajdowania pomysłów w sytuacji ciągłej dyskusji. W zeszłym sezonie w Kammerspiele realizowaliśmy spektakl Christophera Rüpinga *Dionysos Stadt* (Miasto Dionizosa), który dotyczył dramatów antycznych. Rüping powiedział, że chciałby zrobić dziesięciogodzinne przedstawienie. A następnie wycofał się trochę, przestraszył własnej odwagi. Moja umiejętność to była walka przez następne sześć tygodni, żeby wrócił do własnego pomysłu. Oczywiście, jeśli przyjrzymy się bliżej kwestiom dotyczącym mojej pracy jako dyrektora festiwalu lub teatru, czyli na przykład produkcjom takim jak *X-Apartments* albo dwudziestoczterogodzinnemu projektowi *Infinite Jest* w Berlinie, to tam starałem się raczej stworzyć ramy interpretacyjne wydarzenia, co dawało inny wymiar produkcji.

Jestem ciekawa, co myślisz o idei dramaturgii bez dramaturga. Ta koncepcja jest może bardziej związana z pracą kolektywną i stanowi alternatywę dla myślenia o tym, że dramaturg funkcjonuje jako inna nazwa dla autora, reżysera czy choreografa. Dotyczy samej praktyki, bez odnoszenia się do kwestii autorstwa. Czy uważasz, że warto spojrzeć na dramaturgię nie jak na funkcję przypisaną do konkretnej osoby, ale bardziej jak na aktywność wewnątrz procesu pracy?

Wątpię w to. Jest takie powiedzenie, że nie widzisz lasu, bo ci go drzewa zasłaniają. Korzystasz więc ze swojego widoku, dostrzegając wszelkie detale w produkcji, ale nie pojmujesz wystarczająco, czym są te wszystkie elementy w całości. Nie powiedziałbym, jak to robią She She Pop czy Gob Squad, że każdy performer wykonuje pracę dramaturgiczną, ponieważ uwielbiam to, że jest osoba, która ma dystans do produkcji i może mieć „obce" spojrzenie na cały spektakl.

Niektórzy dramaturdzy krytykują metafory dotyczące dramaturga jako „zewnętrznego oka" czy „pierwszego widza". Wolą myśleć o ciele dramaturga, ponieważ dramaturg jest nie tylko krytykiem czy pierwszym widzem, ale także kimś, kto fizycznie bierze udział w próbach. Tak więc jest zawsze „pomiędzy".

Tak, jest zawsze „pomiędzy". Czasem widzę, jak niektórzy reżyserzy obawiają się, że dramaturg może kontrolować produkcję z ramienia teatru – takie myślenie jest mi całkowicie obce. Według mnie, dyrektor teatru lub dramaturg starają się włożyć do produkcji własne myślenie i własną energię, żeby powstał bardziej interesujący spektakl. To nie ma nic wspólnego z rodzajem dyktatury. Jeśli aktorzy ci nie ufają, jeśli performerzy nie kochają reżysera, to jako dramaturg nie masz żadnej szansy, żeby cokolwiek zrobić.

Ale potencjalna jakość tkwi w tym, że twoja praca jest rodzajem niepotrzebnego luksusu albo zbędnego odbicia. Można bez żadnego problemu zrealizować produkcję teatralną bez dramaturga, ponieważ ta funkcja nie jest potrzebna. I ta „niepotrzebność" nadaje tak wysoką wartość pozycji dramaturga. Ponieważ nie jesteś ani jak kostiumograf, ani jak

scenograf, ani jak aktor, ani jak asystent reżysera. Za każdym razem możesz wymyślić siebie samego. W każdej produkcji na nowo. I oczywiście, jako dramaturg pracujesz z wieloma różnymi reżyserami czy grupami, więc za każdym razem musisz wymyślać od nowa, co się dzieje wewnątrz procesu.

Mieliśmy ze studentami dramaturgii sporo dyskusji na temat tej elastyczności w pracy dramaturga. Głównym problemem dla studentów jest jednak to, że funkcja dramaturga jest niewidzialna.

Nie widzę problemu w niewidzialności. Dostrzegam w tym wartość. Mam poczucie, że przy każdej produkcji musisz wymyślić swój zawód. To nie jest ten rodzaj artystycznej podmiotowości, kiedy potwierdzasz swoją pozycję i pracujesz za każdym razem na tej samej ścieżce. Są dramaturżki jak Hanna Hurtzig czy Lara Staal, które pracują bardziej jak kuratorki. Ale to jest coś innego i one raczej zmierzają w stronę funkcji, która, możliwe, że będzie następna. Trzymają się tego rozróżnienia na funkcję reżysera i funkcję dramaturga, która w pewien sposób zanika. Funkcja kuratora może wypełnić funkcję reżysera w projekcie. To rodzaj procesu emancypacji, który, jak myślę, jest bardzo wartościowy dla niektórych osób. Wtedy jednak dochodzi, że tak powiem, do zmiany zawodu.

Rozumiem, że dla ciebie ta elastyczność jest wartością funkcji dramaturga, co oznacza, że musisz próbować znaleźć własną pozycję w każdym projekcie, bo to nie jest stała zawodowa pozycja…

Jeśli robisz dramaturgię dla Krzysztofa Warlikowskiego i dramaturgię dla Marty Górnickiej, to nie mają one ze sobą nic wspólnego.

Tak, jasne. Tylko że w Polsce istnieją stałe zespoły dramaturgiczno-reżyserskie. Na przykład Piotr Gruszczyński jest stałym dramaturgiem przy spektaklach Krzysztofa Warlikowskiego, a Marta Górnicka prawie zawsze pracuje z Agatą Adamiecką-Sitek. I raczej nie odwrotnie. Tak więc jest to inna sytuacja niż w teatrze niemieckim, gdzie masz w instytucji kilkoro dramaturgów, z których każdy pracuje z różnymi reżyserami.

Istnieje jeszcze inny model zawodowy w Niemczech, na przykład, jeśli spojrzysz na pracę Susanne Kennedy. Susanne Kennedy pracuje ze stałą grupą, w której skład wchodzą scenograf/ka, artysta/tka wideo i twórca dźwięków – i wspólnie tworzą produkcję. To jest może trochę staromodne, ale podobały mi się wszystkie różnice pomiędzy pracą z Christophem Marthalerem i pracą z Christophem Schlingensiefem w tym samym okresie. Czasem byłem szczęśliwy, że mam wolne od jednej osoby.

Czy mógłbyś powiedzieć, jakie było twoje najważniejsze doświadczenie dramaturgiczne? I co miało największy wpływ na twoją pracę, na twoje myślenie o dramaturgii?

Prawdopodobnie najbardziej inspirującym doświadczeniem była dramaturgia przy *Ausländer Raus* Schlingensiefa. Natomiast moja najbardziej znana i najbardziej rozpoznawalna dramaturgia to był *Murx* Marthalera. Na początku mojej kariery przez cztery lata pracowałem jako dramaturg w Bazylei. Przeszedłem jako szef dramaturgii do Volksbühne i bardzo szybko zacząłem troszczyć się o program oprócz produkcji Castorfa. Dostałem dużą swobodę, mogłem robić tam wszystko, więc okres mojej pracy jako dramaturga przy spektaklach był naprawdę raczej krótki. Później chodziło przede wszystkim o to, jak zorganizować program teatru. Teraz, od dwudziestu lat, moją pracą jest prowadzenie instytucji.

Ile razy pracowałeś z Christophem Schlingensiefem?

Robiłem dramaturgię do dwóch projektów Schlingensiefa: pierwszego projektu w Volksbühne i do *Ausländer Raus* w Wiedniu. Ale w tym czasie w Volksbühne robiliśmy razem wiele projektów. Po tym Christoph i ja byliśmy bardzo bliskimi przyjaciółmi. Taka była nasza relacja. Po śmierci Schlingensiefa poczułem, że odszedł mój jedyny przyjaciel. Mógłbym to samo powiedzieć i dzisiaj. We wczesnych latach w HAU: Schlingensief był częścią otwarcia HAU i robił tam małe rzeczy, ale w tamtym okresie to już nie była stała artystyczna współpraca.

Czy w przypadku *Ausländer Raus* idea performansu zmieniła się w trakcie przygotowań? Czy może wszystko było wymyślone od początku i podążaliście za instrukcjami, za pierwszym pomysłem na performans?

Nie, na początku to było coś zupełnie innego niż to, co zrealizowaliśmy później. Dla mnie to był pierwszy raz, kiedy wymyślałem działanie w przestrzeni publicznej. Praca wyglądała tu raczej jak zarządzanie produkcją filmową. Chcieliśmy zrobić coś związanego z Big Brotherem i chcieliśmy zrobić coś z uchodźcami, ale pomysły pojawiły się w trakcie procesu pracy. Na początku Christoph chciał napisać na kontenerach *Foreigners Out* (Obcokrajowcy won). Obawiałem się tego. I Christoph mnie do tego przekonał.

Chciałabym cię jeszcze zapytać o pracę w instytucji, jaką jest Kammerspiele w Monachium, ponieważ w teatrze pracuje czworo lub pięcioro dramaturgów. Jak oni między sobą współpracują? Jaka jest ich rola? Pracują razem jako zespół czy tylko indywidualnie z reżyserami? W Polsce nie ma takich zespołów dramaturgicznych w teatrach, w niewielu instytucjach jest etatowy dramaturg teatru.

Myślę, że specjalnością Kammerspiele jest to, że z jednej strony mamy dział dramaturgów, ale z drugiej strony jest także Christoph Gurk, który jest kuratorem niezależnego programu, więc mamy także dział produkcji. Dziedziczymy rodzaj struktury, która jest związana z typową działalnością teatru miejskiego, ale jednocześnie uruchamiamy strukturę domu produkcyjnego. W Kammerspiele staramy się podtrzymać tę podwójną strukturę i prowadzić dyskusję w jej ramach. Tym, co czyni to wyjątkowym, jest, według mnie, sytuacja, w której dramaturdzy i kurator są w tej samej instytucji i we współpracy. Dramaturdzy z jednej strony pracują razem,

z drugiej – pracują przy produkcjach z reżyserem. Największa część ich pracy odbywa się wewnątrz projektu.

W jaki sposób dobierasz dramaturgów do pracy zespołowej w instytucji? Jakie umiejętności czy zdolności powinni posiadać?

Dla mnie najważniejsze jest to, żeby byli ciepłymi i przyjacielskimi partnerami dla reżyserów. Mają różne umiejętności dotyczące funkcjonowania w świecie teatru miejskiego i jednocześnie bycia uważnym w świecie współpracy międzynarodowej.

Czy jeden z nich jest liderem? Czy Tarun Kade jest szefem dramaturgów?

W Niemczech słowo „lider" jest trochę trudne. On jest szefem dramaturgów, ale raczej oznacza to, że koordynuje kontakty między dramaturgami i organizuje ich pracę, ale nie sądzę, żeby to był rodzaj hierarchicznej struktury.

A w kwestii współpracy dramaturgów z instytucji z gościnnymi reżyserami i zespołami: kto decyduje, kto z kim będzie pracować i jaka jest dystrybucja spektakli wśród dramaturgów?

Rozmawiam bezpośrednio z zespołem dramaturgów. Szef dramaturgów jest głębiej wprowadzony jedynie w kilka kwestii organizacyjnych dotyczących teatru. Ale mam bezpośrednią relację ze wszystkimi dramaturgami i zwracam się do nich wprost.

Ale kto decyduje przy konkretnej produkcji: ty, reżyser czy dramaturg? Jak to działa w przypadku gościnnych reżyserów, jak na przykład Toshiki Okada albo Marta Górnicka?

Decydujemy wspólnie, a w sytuacji konfliktu mam prawo do ostatecznej decyzji.

Istnieją jakieś stałe współprace? Tarun Kade mówił nam, że jest stałym dramaturgiem Toshiki Okady. Pracował z nim dwa razy, ale – jak rozumiem – nie ma reguły. Czy to zależy od projektu i od sezonu?

Tak, mógłbym tak powiedzieć. Toshiki Okada to reżyser, z którym pracuję od piętnastu lat, więc oczywiście między nim i mną często dochodzi do intelektualnej wymiany, dyskusji. Teraz Tarun Kade jest dramaturgiem przy jego produkcjach, ale robił także dramaturgię w większości spektakli Stefana Puchera. To jest tylko kwestia czasu i dostępności, więc, na przykład, przy kolejnej produkcji Stefana Puchera będzie pracował inny dramaturg.

Powiedziałeś, że dramaturdzy w instytucji pracują również razem, w zespole, i – z tego, co wiem – są to projekty bardziej związane z edukacją albo rozmową z publicznością. Jaki jeszcze rodzaj projektów realizują wspólnie?

Tak, oni zajmują się tym wszystkim. Pracują także z działem komunikacji. Oczywiście, dramaturdzy pracują od poniedziałku do soboty. Muszą robić każdego wieczoru wprowadzenia dla widzów do wszystkich, bardzo różnych, projektów.

A jak wygląda praca dramaturga na próbach w niemieckim teatrze? Czy są jakieś zasady, czy to zależy od projektu? Wspominałeś, że dzisiaj reżyserzy chcą mieć dramaturga cały czas na próbach.

Nie, nie ma żadnych zasad. Czasem staram się sugerować, że niekiedy korzystne może okazać się lekkie wycofanie się z produkcji, a nie śledzenie wszystkiego z pierwszego rzędu krzeseł i wciskanie się na każdą próbę. Ale to reżyserzy i dramaturdzy wspólnie ustalają, jaki model jest dobry w pracy.

Czy mógłbyś powiedzieć coś o przygotowaniach do waszego nowego, dużego, dwudziestoczterogodzinnego projektu, opartego na powieści Roberta Bolano *2666*? Jak pracujecie nad nim od strony dramaturgii? Jak myślisz o dramaturgii całodobowego projektu?

Chcemy, żeby pracował przy nim jeden dramaturg i jeden producent jako kierownik projektu. Będzie dziesięć różnych zespołów i reżyserów pracujących nad dwudziestoczterogodzinną produkcją. To jest olbrzymia praca koordynacyjna, żeby zebrać projekt w całość, mieszczącą się w ramach teatru. To nie jest produkcja teatru miejskiego, jak dziesięciogodzinna sztuka Rüpinga, która miała miejsce na scenie. Dramaturgia w tym przypadku będzie artystyczną koordynacją całego projektu. Chcemy go zrealizować pod koniec maja 2020 roku.

Mam jeszcze dwa pytania od studentów. Pierwsze brzmi: co poradziłbyś młodym dramaturgom, którzy dopiero zaczynają karierę?

Nie mam żadnej rady. Bądź tak szybki, jak to możliwe, tak odważny jak możesz być i nie pracuj jako asystent. Po prostu pracuj, po prostu zacznij pracować w niezależny artystyczny sposób. Dzisiaj mamy pokolenie cyfrowych tubylców. Oni myślą i pracują w zupełnie inny sposób. Muszą sami wymyślić własne artystyczne podejście. I dlatego, nie mogę udzielić żadnej rady.

I drugie, ostatnie: co jest, twoim zdaniem, najważniejszą umiejętnością dramaturga?

Być cierpliwym. Obserwować i mieć wrażliwość na to, kiedy dobrze jest wejść z inicjatywą w produkcję. ■

Blok tekstów o Gisèle Vienne jest częścią serii przewodników poświęconych wybitnym twórcom współczesnego teatru, drukowanych w kolejnych numerach „Didaskaliów". Do tej pory opublikowaliśmy następujące przewodniki: Christoph Schlingensief – numer 92/93; Luk Perceval – 94; Robert Wilson – 95; Dimiter Gotscheff – 97/98; Needcompany – 99; Merce Cunningham – 100; Wooster Group – 101; Alvis Hermanis – 106; Split Britches – 108; Árpád Schilling – 109/110; Peter Sellars – 113; Gob Squad – 115/116; Katie Mitchell – 119; Vinge/Müller – 121/122; Romeo Castellucci 103/104 i 125; Forced Entertainment – 126; Philippe Quesne – 127/128; Oliver Frljić – 132; Carmelo Bene – 138; Markus Öhrn – 139/140.



Niniejszy blok prezentuje postać Gisèle Vienne – francusko-austriackiej reżyserki teatralnej, artystki wizualnej, choreografki. Polskim widzom może być ona znana z poznańskiego festiwalu Malta. Występowała tam trzykrotnie. W roku 2011, w ramach Idiomu „Wykluczeni", którego byłam kuratorką, pokazała *Jerk* i *I Apologize*; w roku 2013, w ramach Idiomu „Człowiek maszyna" zaprogramowanego przez Romea Castellucciego – spektakl *The Pyre*. Twórczość Vienne jest stałym elementem obecnego pejzażu sztuk performatywnych w Europie i poza nią. W ciągu niespełna dwudziestu lat działalności (licząc od jej debiutanckiego spektaklu *Showroomdummies* z roku 2001) widzowie mogli oglądać spektakle w jej reżyserii ponad siedemset razy na licznych festiwalach, w teatrach i centrach sztuki. Dlatego w cyklu portretującym artystów kształtujących współczesną estetykę teatru i tańca nie może zabraknąć Gisèle Vienne.

Na blok składają się: tekst przybliżający jej sylwetkę i dotychczasową drogę, wywiad z artystką oraz fragmenty prowadzonego przeze mnie dziennika prób do *Crowd*, jej ostatniego spektaklu. Stał się on przedmiotem mojego doktoratu i zarazem książki o teatrze Gisèle Vienne, nad którą pracuję. Inspiracją do *Crowd* było, z jednej strony, *Święto wiosny* Igora Strawińskiego, z drugiej – kultura imprez *rave*, popularnych szczególnie w latach dziewięćdziesiątych XX wieku, organizowanych nielegalnie, w opuszczonych budynkach na obrzeżach miast. W spektaklu tym Vienne, wspólnie z piętnaściorgiem tancerzy, stworzyła fascynującą, hipnotyczną opowieść o współczesnych rytuałach, bliskości, przemocy, poczuciu wspólnoty.

Crowd to nietypowe przedsięwzięcie w jej dorobku – oparte całkowicie na muzyce i ruchu, pozbawione tekstu, a także – typowego dla jej poprzednich projektów – udziału lalek. Podczas niespełna dziewięćdziesięciu minut spektaklu performerzy nie schodzą ze sceny. Dynamika tłumu współtworzona jest też przez każdego widza, ponieważ jego percepcja skokowo podąża za grupą, selekcjonując na bieżąco wybrane postaci lub sytuacje. Dlatego nigdy nie może mieć on poczucia, że widział wszystko. Tancerze wchodzą między sobą w interakcje, doświadczają momentów euforii i alienacji, są zarazem grupą i odrębnymi jednostkami, podążają za narracją wewnętrzną lub ulegają impulsom z zewnątrz. Choć *Crowd* ma powtarzalną strukturę, wiele w nim improwizacji, ruch jest za każdym razem odpowiedzią na to, co nowe, niespodziewane. W tańcu nie chodzi o techniczną doskonałość, wirtuozerię zastępuje integralność cielesnej obecności, a także afektywne porozumienie ze współuczestnikami imprezy. Sprawia to, że *Crowd* jest spektaklem „samoodnawialnym", którego skrypt pozwala na niewyczerpaną pulę wariacji i dużą swobodę.

Szczególna jest jego czasowość. Choć, podobnie jak w przypadku imprezy *rave*, można wyznaczyć początek i koniec spektaklu, pozostaje on strukturą polimorficzną i alinearną, zbudowaną z wielu równoległych, rozgałęziających się narracji. Muzyka, światło i ruch mają swoje trajektorie, niekoniecznie spójne i wzajemnie się wzmacniające. Oznacza to, np., że światło w wielu momentach jest celowo sztuczne, alienujące, nie imituje oświetlenia imprezowego (brak tu stroboskopów albo dyskotekowych kul), wydaje się zewnętrzną instancją, obserwującą tancerzy. Podobnie muzyka – tworząca własne uniwersum, w wielu momentach niepokojąca, mroczna, pozbawiona rytmu. Choreografia często pozostaje wobec niej w opozycji, nie respektując beatu, celowo spowalniając, rozciągając ruch, czyniąc go autonomicznym. *Crowd* każdorazowo wytwarza więc inny powidok, a fantazje widza mają istotny współudział w jego powstawaniu, stale modyfikując sensy i tropy interpretacyjne.

Udział w próbach do *Crowd*, trwających od grudnia 2016 aż do premiery w listopadzie 2017 roku, zaowocował wytworzeniem przeze mnie własnego archiwum. Składa się na nie korespondencja, codzienne zapiski, rejestracje wideo, zdjęcia, wywiady ze współpracownikami Vienne, przeprowadzone w okresie prób do spektaklu, a także obrazy miast i teatrów, w których miała miejsce praca i składające się na nią codzienne procedury. *Crowd* pozostaje dla mnie heteronomiczną podróżą, angażującą różne metody i źródła wiedzy, dlatego stanowi też rdzeń prezentowanego poniżej materiału.

Katarzyna Tórz

I Apologize; fot. © Philippe Munda

KATARZYNA TÓRZ

„TAK WŁAŚNIE ZNIKNIESZ" Teatr Gisèle Vienne

Katarzyna Tórz (kasia.torz@hotmail.com) – ur. 1982, absolwentka filozofii UW. Autorka tekstów o teatrze, redaktorka, programerka Malta Festival Poznań, pomysłodawczyni tematycznego nurtu Malta – Idiomy. Pracuje nad monograficzną książką o teatrze Gisèle Vienne. Numer ORCID: 0000-0002-7341-1244

Abstract: Katarzyna Tórz's "'That's how you'll disappear': The Theatre Gisèle Vienne"
The article presents various aspects of the work of the Franco-Austrian director Gisèle Vienne, one of the most important artists of contemporary European theater in their forties. With originality, Vienne builds complex stage worlds that treat the text only as one of its elements and a separate authorial understanding defining realism. She creates performances combining elements of dramatic theatre, contemporary dance, work with objects – dolls and robots – and electronic music. The article reconstructs the artist's creative path, embraces the aesthetics of her theater in the context of contemporary art, literature, philosophy and changes that have taken place in French theatre over the last decades. The portrait of Vienne also includes many statements by her colleagues.

Key words: Gisèle Vienne, puppet theatre, French theatre, affect, internal experience

1.

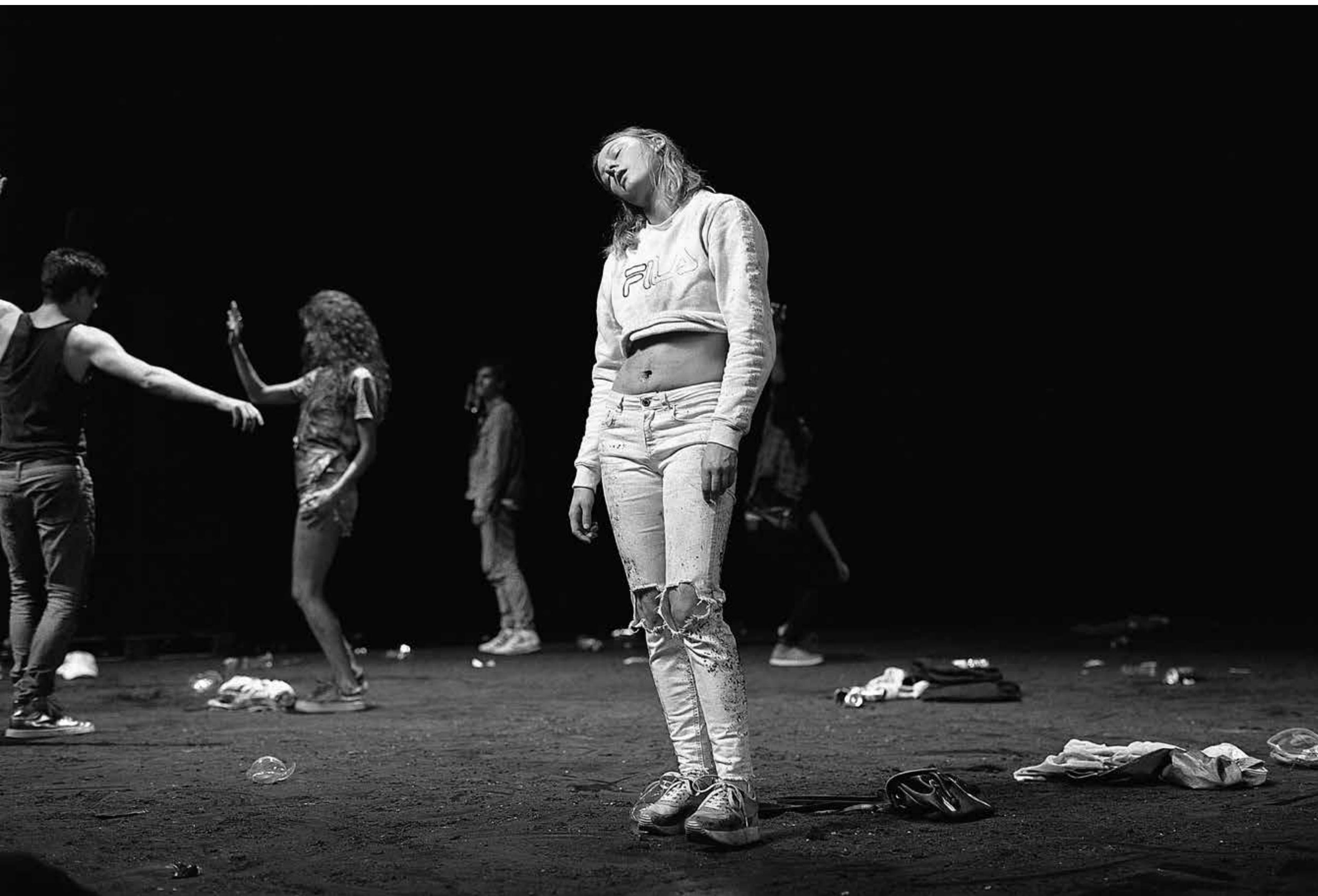
Gisèle Vienne urodziła się 12 kwietnia 1976 roku w Charleville-Mézières, niewielkim francuskim mieście, położonym niedaleko granicy z Belgią i Luksemburgiem. Mieszkała tam do trzeciego roku życia, potem wychowywała się we Francji, Niemczech, częściowo także w Austrii. Przez kilkanaście lat uczyła się gry na harfie, później studiowała filozofię na Uniwersytecie Nanterre i lalkarstwo w L'École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette[1] w Charleville-Mézière. Tam poznała Étienne'a Bideau-Reya oraz Jonathanna Capdeviella. Swoje pierwsze spektakle[2] zrealizowała razem z Bideau-Reyem, Capdevielle natomiast stał się jednym z jej najbliższych współpracowników i występował w większości projektów, jakie do tej pory zrobiła[3].

Córka francusko-austriackiej pary, dzieciństwo i młodość spędziła pomiędzy trzema krajami, absorbując ich dziedzictwo kulturowe, historię i języki. Jej matka, Dorothea Vienne-Pollak, studiowała w wiedeńskiej Akademii Sztuk Pięknych u Oskara Kokoschki[4] i od najmłodszych lat przekazywała córce pasję do rysowania i kreowania własnych światów. Jako dziecko Gisèle spędzała często ferie u dziadków w Austrii i oglądała w telewizji animacje z Europy Wschodniej: Czech, Polski, Rosji. „Czegoś takiego nie mogliśmy zobaczyć we Francji" – wspomina[5]. W rodzinnym kraju oglądała za to Muppety i była wiernym widzem „absurdalnego i metafizycznego" serialu dla dzieci *Téléchat*[6]– realizowanego na podstawie pomysłu Rolanda Topora i Henri Xhonneux. Matka bardzo wcześnie zaszczepiła w niej fascynację Hansem Bellmerem, urodzonym w Katowicach niemieckim rzeźbiarzem i grafikiem, twórcą pełnych mrocznego erotyzmu i melancholii instalacji z lalek o zdeformowanych ciałach. Vienne-Pollak sama jest rzeźbiarką i jej pracownia pełna była podobnych figur.

Kiedy Gisèle miała dziesięć lat, wraz z rodziną przeprowadziła się do Szwarcwaldu. Ze względu na rytm szkolny w Niemczech, długie popołudnia spędzała w domu, rysując i robiąc pierwsze lalki pod okiem matki. Któregoś lata pod koniec lat osiemdziesiątych poszła z rodzicami na koncert Diamandy Galás w ramach festiwalu jazzowego w austriackim Saalfelden. Była pod tak dużym wrażeniem charyzmatycznej wokalistki, że zrobiła lalkę inspirowaną jej osobą. W kolejnych pacynkach Vienne personifikowała cechy, które wiele lat później będą powracać u bohaterów jej spektakli – wrażliwych, pięknych, delikatnych i autodestrukcyjnych chłopców, pokwitających dziewcząt obdarzonych prowokacyjną seksualnością, zagubionych nastolatków – punków, rockersów, gothów. Jako nastolatka, zafascynowana *Cremasterem* Matthew Barneya, stworzyła postać inspirowaną tym artystą. Od dzieciństwa przyjaźni się z Vydią Gastaldon[7]. Jako małe dziewczynki, zamiast po prostu bawić się gotowymi lalkami, robiły własne i projektowały dla nich kostiumy oraz scenografie. Dorothea Vienne-Pollak pomagała im w zdobyciu materiałów i profesjonalnym wykonaniu, do zadań starszego brata Gisèle Vienne należało projektowanie i wykonywanie małych mebli i drewnianych elementów konstrukcyjnych. Wzajemne wpływy, przenikanie się zainteresowań, a przede wszystkim współdziałanie z obdarzoną różnymi umiejętnościami grupą ludzi, którzy się lubią, rozumieją i podzielają swoje fascynacje, musiały być dobrym przygotowaniem do późniejszej pracy w teatrze. W szkole średniej w Grenoble Vienne zaprzyjaźniła się z Partickiem Chiha, reżyserem filmowym, z którym współpracowała przy kilku własnych projektach[8]. Dzięki starszej o dwa lata Vidii, wówczas studentce tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych, Vienne obracała się w artystycznych kręgach. Tak poznała wybitne postaci europejskiej sztuki: Philippe'a Parreno, Dominique Gonzalez-Foerster, Jean-Luca Vilmoutha – ówczesnych wykładowców Akademii. Pochłaniała też magazyn „Purple", śledzący dynamicznie rozwijającą się w latach dziewięćdziesiątych XX wieku francuską scenę sztuki wizualnej, modę i literaturę. Vienne lubiła ten styk dyscyplin, widząc w nim fascynujące przenikanie się wpływów i form.

Interesował ją też teatr lalek (choć wspomina, że na pierwsze przedstawienia tego typu zaczęła chodzić późno, jako szesnastolatka), ale od początku zdawała sobie sprawę z tego, że nie pociąga jej konwencjonalna technika lalkarska. Choć w szkole w Charleville-Mézière nauczyła się rzemiosła i eksperymentowała z różnymi typami lalek, nie stanowiło to nigdy jej celu. Chciała badać energię, jaką wytwarza na scenie obecność sztucznych aktorów i dziwność rzeczywistości, którą można razem z nimi osiągnąć w teatrze. Dlatego równie ciekawe było dla niej fotografowanie lalek[9], tak jakby proces ten dokumentował ich odrębną rzeczywistość. Zachwycały ją np. zdjęcia Bernarda Faucona aranżującego ekscentryczne, przepełnione poczuciem niesamowitości i niepokoju sceny

rodzajowe z udziałem manekinów-dzieci. Vienne wcześnie poznała kinetyczne rzeźby-maszyny Jeana Tinguely, jednego z czołowych przedstawicieli francuskiej awangardy lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Fascynowała się twórczością Christiana Boltanskiego, Annette Messager, Paula McCarthy'ego. Wszystkie te nazwiska są istotne. Pokazują wyraźnie, że tematy, które odkrywała na wczesnym etapie młodzieńczego rozwoju, szły w parze z poszukiwaniem zaskakujących, niepokojących form, łączących intensywną materialność, sztuczność budowanych światów z teatralnością.



Poza artystami wizualnymi, drogę artystyczną Gisèle Vienne współkształtowali też pisarze i myśliciele, nurty estetyczne, z którymi stykała się w różnych kontekstach – w ramach edukacji i na drodze własnych poszukiwań. W jej twórczości dostrzec można wpływy zarówno francuskiej filozofii i literatury (Markiz de Sade, Jean Genet, Alain Robbe-Grillet[10], Georges Bataille i Michael Leiris), jak niemieckiego symbolizmu i ekspresjonizmu (Franz von Stuck), osiągnięć Oskara Schlemmera czy pism Leopolda von Sacher-Masocha. Dostęp do idiomatyczności jej teatru otwierają także postaci związane z Polską, których życiowa, artystyczna i intelektualna droga zahacza o Paryż. Niektóre z nich są jawne[11], jak Tadeusz Kantor czy Hans Bellmer, pokrewieństwo z innymi może być potencjalne lub incydentalne, jak z Balthusem, bratem Pierre'a Klossowskiego – interpretatora de Sade'a, przyjaciela i współpracownika Bataille'a. Wszystkich ich łączyło nowatorstwo, poszukiwanie – często poprzez radykalne eksperymenty na sobie samych – nowych języków i estetyk. Wszyscy oni twórczość traktowali jak życie. Jako outsiderzy, budzili kontrowersje i byli oskarżani o przekraczanie granic.

Crowd; fot. © Estelle Hanania

Choć od początku swojej kariery Vienne uznawana jest za artystkę francuską – we Francji się kształciła i tu zrealizowała wszystkie swoje spektakle – jej wielowymiarowa „austriackość” (obecna także w nazwisku) zatacza też kręgi personalno-zawodowe, choćby w postaci stałej współpracy z mieszkającym od ponad trzydziestu lat w Wiedniu, urodzonym w Londynie Peterem Rehbergiem, autorem muzyki do niemal wszystkich jej projektów[12], czy wieloletniej przyjaźni ze wspomnianym już, urodzonym w Wiedniu Particem Chihą. Trudno też pozbyć się wrażenia, że wytwarzane na scenie napięcie i graniczne tematy, jakimi się zajmuje (śmierć, transgresja, mroczny erotyzm, przemoc), są w swej bezkompromisowości i formalnej konsekwencji pokrewne poszukiwaniom austriackich twórców budzących skrajne reakcje: Thomasa Bernharda, Michaela Hanekego czy Elfriede Jelinek. Kontakt ze sztuką Vienne wywołuje też z pamięci prace innego austriackiego artysty – niemal jej rówieśnika – Markusa Schinwalda (ur. 1973). Jedną z jego charakterystycznych praktyk jest wprowadzanie w istniejące obrazy, najczęściej klasyczne portrety, zaburzeń: obdarzanie ich niepokojącymi atrybutami, takimi jak szwy na twarzy, kneblujące taśmy czy maski zasłaniające oczy. W swojej praktyce Vienne w żywym akcie teatralnym bada zwarcia rzeczywistości, to, co wymyka się rozumowemu jej ujęciu, otwiera na niesamowitość. Zdaniem Patrica Chihy, w małym, ale dumnym z siebie kraju, jakim jest Austria, spotykają się mrok i absurd, miłość i nienawiść[13]. Połączenie to jest ekscentryczne, ale zarazem twórczo pobudzające, wytwarza szczególny rodzaj humoru, ironii.

Lekkość i przewrotność – jako kontrapunkt dla gęstej atmosfery spektakli Vienne – obecne są w pracy nad nimi, choć jakości te nie zawsze łatwo jest dostrzec w powierzchownym kontakcie z jej twórczością. Anja Röttgerkamp – tancerka i choreografka, bliska współpracowniczka Vienne – zwraca uwagę na szczególną nieprzystawalność obrazów scenicznych i oczekiwań związanych z procesem ich powstawania: „Ludzie, którzy widzieli spektakle Gisèle, zwłaszcza te najtrudniejsze, zawsze przychodzili do mnie i pytali: – Anja, jak ty to robisz? Przyjaciele naprawdę się o mnie martwili, a ja odpowiadałam: nie wyobrażasz sobie, jak dobrze się bawiliśmy! Jedno nie wyklucza drugiego. Musisz odnaleźć przyjemność w wejściu w to. Inaczej nie możesz tego zrobić, bo będziesz się cały czas ranić. W tym teatrze nie chodzi o realne okrucieństwo, ale o to, żeby pokazać je publiczności”[14].

2.

Pierwszym spektaklem Vienne[15] był, zrealizowany w 2000 roku, *Splendid's*, inspirowany dwuaktową sztuką napisaną przez Jeana Geneta w 1948[16]. To historia gangsterów okupujących pokój w luksusowym hotelu, gdzie przetrzymują zakładniczkę – córkę milionera – i czekają na pojmanie przez policję. W tym dyplomowym przedstawieniu[17] widać już zapowiedź przyszłego języka teatralnego reżyserki. Na scenie trzech performerów w maskach zrośniętych jest z trzema lalkami. Podwójność postaci dotyczy ubioru, wzrostu, twarzy o przerysowanych, ekspresjonistycznych rysach. Aktorzy i lalki rozmawiają – ci pierwsi służą jako brzuchomówcy zapewniający życie swoim sobowtórom. Razem stają się dwoma wariantami tej samej osoby. Pejzaż dźwiękowy *Splendid's* tworzy sącząca się w tle, prawie niesłyszalna elektroniczna muzyka. Mroczna oniryczność tego spektaklu, jawna manipulacja sztucznością postaci, przemoc spleciona z erotyzmem są konstytutywnymi elementami, które w różnych formach tworzyć będą przyszłe uniwersum teatru Gisèle Vienne.

Po ukończeniu szkoły Vienne, Capdevielle i Bideau-Rey chcieli kontynuować pracę nad *Splendid's*, ponieważ trzydziestominutowa dyplomowa wersja pozostawiła w nich niedosyt. Latem tego samego roku na festiwalu szkół teatralnych w Charleville-Mézières spotkali młodych tancerzy – absolwentów P.A.R.T.S.[18]. Postanowili zaangażować ich do rozszerzonej wersji spektaklu. Dzięki uprzejmości Theo Van Rompaya, ówczesnego dyrektora do spraw dydaktycznych P.A.R.T.S., mogli przez dwa miesiące korzystać z przestrzeni szkoły i pokazać pełną wersję przedstawienia w Brukseli. Plan się powiódł[19]. Dla Vienne był to czas przełomowy dla myślenia o ruchu, po raz pierwszy współpracowała z tancerzami. Wracając do tamtego czasu, wspomina częste wizyty w Kaaitheatre[20]: „oglądaliśmy wszystko, co się dało. Przez te dwa miesiące w Brukseli widzieliśmy bardzo dużo i wywarło to na nas ogromny wpływ”. Dla Bideau-Reya[21] rozdźwięk między ich doświadczeniem – trzema latami spędzonymi głównie w pracowniach – i kontaktem ze współczesnym, niemal sterylnym tańcem był szokiem. Nie mieli w tym kierunku żadnego wykształcenia. Ale, jak mówi: „Gisèle zawsze interesowało przekraczanie własnych ograniczeń”. Skoro sama nie umiała tańczyć, szukała własnych sposobów włączenia tego języka w swój teatr.

Splendid's było jedną z nielicznych przygód[22] Vienne z klasycznie pojmowanym „tekstem dla teatru”. Literatura służyła jej częściej jako inspiracja, a nie gotowy do inscenizacji materiał[23]. Punktem wyjścia do pracy nad *Showroomdummies* (2001) było opowiadanie Leopolda von Sacher-Masocha *Wenus w futrze*. W kolejnych spektaklach, począwszy od *I Apologize* (2004) autorem tekstu oraz dramaturgiem pozostaje Dennis Cooper – amerykański pisarz tworzący powieści, dramaty i opowiadania pełne przemocy i mrocznego homoerotyzmu. Tekst mówiony jest często z offu, przez niego samego (*I Apologize*) albo przez lalkę (*The Ventriloquists Convention*), często w sposób niedbały, stłumiony, celowo niezrozumiały. Czasem pozostaje całkowicie poza zasięgiem widza – jak w przypadku pracy nad *Crowd*, gdzie nie pada ani jedno słowo, ale postaci, które stworzył Cooper, i ich historie rozwijane w pracy z Vienne oraz tancerzami stają się glebą, na której wyrasta spektakl. Zdarza się, że czytanie tekstu to zadanie publiczności. Tak jest w *The Pyre* i *Jerk*, gdzie w ustalonym momencie każdy z widzów otrzymuje broszurę i jest poproszony o zapoznanie się z naturalistycznymi opisami gwałtów i morderstw.

Obecne w *Splendid's* motywy organicznego połączenia aktora i jego lalki, relacji pana i niewolnika, osobowości rozdwojonej będą powracały w jej twórczości wielokrotnie: w *Showroomdummies* (2001), gdzie manekiny wydają się ważniejsze od żywych performerów i obdarzone zostają szczególną formą obecności; w *I Apologize* (2004) będącym oniryczną, okrutną rekonstrukcją zbrodni, gdzie personifikacją ofiar są lalki; w *Une belle enfant blonde* / *A young, beautiful blonde girl* (2005), gdzie lalki – stylizowane na niewinne uczennice – są seksualnymi fetyszami; w *Jerk* (2008) – monodramie Jonathana Capdevielle'a, gdzie aktor za pomocą przyniesionych przez siebie w sportowej torbie pacynek odtwarza historię seryjnego zabójcy Deana Corlla, który w latach siedemdziesiątych, w Teksasie, wraz ze swoimi nastoletnimi współpracownikami torturował, gwałcił i zabił blisko trzydziestu chłopców; w *Last Spring: Prequel* (2011), gdzie chłopiec-robot o imieniu Charles trzyma w ręku kukiełkę wyglądającą dokładnie tak jak on; czy wreszcie – w najbardziej spektakularnej odsłonie – w *The Ventriloquists Convention* (2015), gdzie każdy z kilkunastu zaangażowanych aktorów brzuchomówców ma lalkę-sobowtóra, z którą pozostaje w skomplikowanej, często pełnej przemocy, relacji.

Splendid's wyznacza też pole poszukiwań choreograficznych Gisèle Vienne – myślenia o lalce wspólnie z przestrzenią, w jakiej się znajduje, i o ruchu, jakim można ją obdarzyć. Pierwsze profesjonalne kontakty z tancerzami uruchomiły w niej wrażliwość, ugruntowaną przez wcześniejsze fascynacje artystami wizualnymi. Niepokojący związek cielesności, zmysłowej materii i ruchu dostrzec można zwłaszcza w instalacjach Paula McCarthy'ego. W najbardziej znanych pracach, takich jak *Pinocchio Pipenose Household Dilemma* (1994) czy *Pig Island* (2003-2010) McCarthy inscenizuje ekstatyczne akty, do których angażuje rekwizyty, maszyny, płyny, ujawniając łączącą je zależność, opartą na pożądaniu i brutalnej przemocy. We własnych realizacjach choreografia zawsze pełni u Vienne rolę równorzędną wobec świateł, kostiumów czy tekstu. Choć sama nigdy nie praktykowała tańca (nie jest też klasycznie wykształcona w tym kierunku), wcześnie zdecydowała, czym jest dla niej ruch na scenie: to kompozycja przedmiotów i ciał. Spotyka się tu zatem na równych prawach sztuczna i żywa obecność.

Vienne przyznaje też, że nigdy nie chciała robić w teatrze lalek tego, czego oczekuje się od twórców tego gatunku. Nie zawsze też była klasyfikowana jako artystka zajmująca się lalkami. Sama czuła bliższe pokrewieństwo z tańcem niż z teatrem, bo dawał jej więcej wolności w eksperymentowaniu. Jej zdaniem, taniec szybciej reaguje na współczesność, jest bezpośredni w przetwarzaniu jej na scenie. Przyznaje, że duży wpływ na nią miała zawsze muzyka i była dla niej pierwszym punktem odniesienia. Później stał się nim także teatr, w którym muzyka pełni ważną funkcję. Dlatego Vienne ceni twórczość takich reżyserów jak Romeo Castellucci, Christoph Marthaler, Bob Wilson czy Heiner Goebbels. Chodzi o to, żeby pozwolić przenikać się wzajemnie wpływom choreograficznym, wizualnym i muzycznym. Dlatego spektakle Wilsona czy Castellucciego czasem inspirują ją bardziej swoją obrazowością, a czasem muzycznością. Podobnie jak filmy Jacques'a Tati. Jego język audiowizualny jest istotny na równi z ruchem, w jaki wprawia postaci i maszyny. Vienne podkreśla, że w pracy nad spektaklem równie ważny jest wymiar zmysłowy, jak tekstowy. Dlatego muzyka, ruch i słowo są w nim równouprawnione (por.: Bécourt).

Odbiór twórczości Vienne od początku był też żywszy w środowisku krytyków i kuratorów zajmujących się tańcem niż w kręgach teatralnych. W wydanym w 2006 roku, a więc zaledwie kilka lat po debiucie Vienne, tomie *Panorama de la Danse Contemporaine. 90 Chorégraphes* Rosita Boisseau stawia jej nazwisko obok takich postaci, jak Pina Bausch, Trisha Brown, Boris Charmatz, Merce Cunningham, Jan Fabre, Anne Teresa de Keersmaeker, Maguy Marin, William Forsythe, Josef Nadij, Wim Vandekeybus czy Sasha Waltz. Może jest to naturalny kontekst dla działań artystów o różnych rodowodach, którzy łączą, „w pozornie nieograniczony sposób tekst, ruch, technologię wideo, oświetlenie, wysokie i popularne gatunki muzyczne" – jak definiuje termin *contemporary dance* belgijski socjolog i badacz sztuk performatywnych, Rudi Learmans. Zwraca on uwagę, że taniec współczesny wyznacza „niestabilną, stale redefiniowaną eksperymentalną przestrzeń" (Learmans, 2015, s. 229).

Pierwszy pokaz fragmentu materiału do spektaklu *I Apologize*[24] odbył się w studiu WP Zimmer, centrum rezydencyjnym dla choreografów i tancerzy w Antwerpii. Barbara Van Lindt, która kierowała wówczas tym miejscem, zaprosiła Vienne do współpracy po obejrzeniu *Showroomdummies*. Dostrzegła w jej teatrze nowy język: „[…] w tym czasie nie znałam nikogo, kto zajmowałby się lalkami w taki sposób" – wspomina Van Lindt[25]. Kuratorka zaprosiła Vienne do udziału w projekcie *Bal Masqué*, organizowanym przez nią w 2004 roku w antwerpskim Muzeum Mody. Vienne razem z Bideau-Reyem przygotowali tam spektakl-instalację *Tranen Veinzen*[26], oglądaną przez widzów, noszących – w przeciwieństwie do performerów – maski. Wszystko odbywało się w długiej i wąskiej przestrzeni, przypominającej nowoczesne sterylne mieszkanie. Nastrój spektaklu narzucała piosenka Boya George'a *The Crying Game*, opowiadająca w kilku sentymentalnych wersach o „łzawych grach": miłości i rozstaniu. Bohaterami *Tranen Veinzen* jest para dorosłych i ich dziecko, próbujący nawiązać ze sobą kontakt. Choć są żywymi aktorami, przypominają kukły-automaty, wykonujące powtarzalne czynności życia: płacz, masturbacja, głowa w pralce, niszczenie przedmiotów, przeglądanie gazety. W spektaklu nie ma wyraźnej opowieści, to ciąg sugestywnych obrazów zawieszonych między choreografią a instalacją, tworzących reprezentację wielkomiejskiego życia. W finale piosenka Boya George'a miesza się z szeptami, przyspieszonymi ludzkimi oddechami; światło w intensywnych kolorach zieleni, fioletu i pomarańczy zalewa pole gry, odrealniając je.

Do 2004 roku, kiedy zakończyła się ich współpraca, Gisèle Vienne z Étienne('em) Bideau-Reyem zrealizowali jeszcze razem *Showroomdummies*[27] (2001) i *Stéréreotypie* (2003).

Przełomowym przestawieniem było *Showroomdummies*. Także tutaj w aseptycznej przestrzeni spotykają się żywi performerzy oraz tytułowe manekiny. Funkcjonują razem w trybie stałej renegocjacji własnych ról, sprawczości, ruchu. Cienka granica między statycznością postaci a sztucznością figur-lalek pozostanie charakterystycznym elementem scenicznego świata Vienne, wpływającym na jego elementy, także na decyzje choreograficzne. Podobnie jak erotyzm oparty na schemacie pana i niewolnika (*Showroomdummies* czy *A Young, Beautiful Blond Girl* zawierają w sobie elementy estetyki sadomasochistycznej), jeden z trzech – obok przemocy i śmierci – wierzchołków trójkąta, w polu którego mieści się sztuka Vienne.

3.

Teatr Vienne wpisuje się w zwrot, jaki dokonał się we francuskim teatrze po 2000 roku. Amerykański badacz Edward Baron Turk dowodzi, że choć tekst był dominującą cechą większości produkcji teatralnych od czasów Racine'a (1639--1699) do Jeana Giraudoux (1882-1944), „obecnie większy akcent, niż na perfekcyjny dialog albo po prostu zwyczajną wymianę zdań, pada na choreografię, wymiar wizualny (film i wideo), cyfrową fonosferę" (Turk, 2011, s. XVIII), i tak jak inne dziedziny sztuki, także teatr domaga się odmiennej recepcji, uwzględniającej dynamiczny rozwój kultury cyfrowej i zmieniające się metody percepcji i komunikacji (tamże, s. XXII). W tym kontekście ciekawe jest dostrzeżenie tego, jak nowe napięcia występujące w cyfrowym świecie, w którym rosnącą rolę odgrywa wytwarzająca nowe formy obecności i międzypodmiotowych relacji wirtualność, przewidzieli francuscy artyści działający na styku sztuk wizualnych i performansu, tacy jak Pierre Huyghe czy – wspomniani wcześniej Philippe Parreno i Dominique Gonzales-Foerster (por.: Goldberg, 2011, s. 240-241). To właśnie ich sztuka, pozostająca pod wpływem opisanej w 1998 roku przez Nicolasa Bourriauda estetyki relacyjnej, proponowała innowacyjne spojrzenie na rolę odbiorcy, podkreślające jego krytyczną funkcję wobec dzieła sztuki, ujmowała sytuację społeczną jako obraz, włączała popkulturę i jej technologie w przestrzeń galerii. Ta artystyczna formacja była forpocztą dynamicznych przemian wizualności, autoidentyfikacji widza oraz poznawczej konfuzji, w jaką wpada – w życiu codziennym, jako telewidz, ale także, z konieczności, w teatrze. Vienne formowała swoją artystyczną tożsamość w samym epicentrum tych rozpoznań.

Do odnowicielskich tendencji, poszerzających pole poszukiwań i prezentacji nowych form scenicznych we Francji, należy twórczość dwóch innych reżyserów – Philippe'a Quesne'a i Vincenta Macaigne'a[28]. Edward Baron Turk wpisuje tego pierwszego w nurt, który nazywa „new media theatre"[29]. Charakteryzuje się on traktowaniem teatru nie jako szczególnie uprzywilejowanej „wyższej" formy sztuki, ale jako zjawiska znoszącego granice między kulturą wysoką a kulturą popularną, świadomością znaczenia nowych środków przekazu i multimedialności globalnego świata, podważeniem tradycyjnej roli aktora i widza. Choć Turk nie poświęca w tym kontekście uwagi hybrydycznemu teatrowi Macaigne'a, to, w moim przekonaniu, on także posiada wspomniane wyżej cechy. Reżyser ten, używając cytatów z popkultury, głośnej muzyki, stroboskopów, prowokując publiczność do bezpośredniego kontaktu – np. wchodzenia na scenę, z całą pewnością nie przynależy do epoki klasycznej inscenizacji. Jednak bardziej, niż klasyfikacje i nadawanie etykiet – co proponuje Turk, interesujące jest dostrzeżenie wspólnych pól zainteresowań Vienne, Macaigne'a i Quesne'a oraz braku ograniczeń w ich eksploracji. Tych troje urodzonych w latach siedemdziesiątych XX wieku twórców łączy nie tyle wspólna estetyka, ile zainteresowanie podmiotowością ludzką w stanach tranzytu – badanie warunków, w jakich powstaje, ulega transformacji, wchodzi w relacje z tym, co pozaludzkie (przedmiotami, technologią). Poza doświadczeniem pokoleniowym oraz faktem, że ich teatr nie odpowiada na mieszczańskie oczekiwania publiczności[30], wiąże ich też to, że do reżyserowania doszli okrężnymi drogami. Vienne przed lalkarstwem studiowała filozofię i odbyła gruntowną edukację muzyczną; Quesne po studiach w zakresie sztuk wizualnych i grafiki w L'École Estienne oraz scenografii w L'École des Arts Décoratifs de Paris poświęcił dziesięć lat praktyce scenograficznej; Macaigne wywodzi się ze świata filmu – funkcjonuje tam jako aktor i reżyser, jest też autorem scenariuszy.

W 2003, a więc w czasie, gdy Vienne miała na koncie zaledwie dwa spektakle, Philippe Quesne zaprezentował swój pierwszy projekt *Le Démangeaison des Ailes* w ramach kolektywu Vivarium. Próby z udziałem znajomych oraz psa o imieniu Hermes odbywały się w prywatnym mieszkaniu i – jak pisze Denise Luccioni – był to czas, kiedy „większość francuskich teatrów nadal sarkastycznie się uśmiechała w reakcji na tego typu multimedialne projekty. Po prostu nie pasowało to w żadnym stopniu do wyobrażenia o francuskiej kulturze" [Luccioni, 2011, s. 84]. W pewnym sensie żaden z wymienionych artystów do niej nie pasował, choć po kilkunastu latach działalności zostali „oswojeni", uznani za potrzebnych eksperymentatorów. Vienne, Quesne i Macaigne tworzą autorskie światy, podważające nadrzędną rolę dramatu, wykorzystujące tekst jedynie jako jeden z elementów immersyjnej rzeczywistości scenicznej. U Quesne'a to teatr rozumiany jako przestrzeń obserwacji ludzkich zachowań w mikrokosmosie sztuczności (on sam mówi o swojej strategii jako budowaniu przestrzennej kompozycji, stale zmiennych wizualnych relacji między obiektami i ciałami w ruchu, autonomicznego miejsca, w którym grupy ludzi mogą się spotkać i wytworzyć projekt teatralny [Turk, 2011, s. 82]); u Macaigne'a to frenetyczna, rozdzierana silnymi emocjami rzeczywistość, zamieszkana przez zdewastowanych, nieszczęśliwych ludzi, Vienne natomiast przy pomocy aktorów, tancerzy i lalek bada formy przemocy i transgresji (jak sama stwierdza, nie są to tematy nowe, raczej „istnieją od wieków", a tym, co może czynić współczesnym jej sposób zajmowania się nimi, to metoda, przy pomocy której je k o m p o n u j e" [tamże, s. 160]). W ich teatrze reprezentacja



nie ilustruje problemu, ale odsyła dalej, rozszerza doświadczenie poprzez silne emocje i gwałtowność obrazów (Macaigne), wielopiętrową, opartą na konceptualnym szkielecie sztuczność (Quesne'a) czy fantasmagoryczne zetknięcie się z podwójną, żywo-martwą obecnością performerów (Vienne).

Przełomowym momentem w karierze Gisèle Vienne był występ na Festiwalu w Awinionie. To najważniejsze wydarzenie teatralne we Francji w 2003 r. przejęło od ówczesnego dyrektora Bernarda Faivre d'Arciera[31] dwóch młodych programerów: Hortense Archambault (ur. 1970) i Vincent Baudriller (ur. 1968)[32]. Ich koncepcja reformy Festiwalu polegała na corocznym zapraszaniu do współpracy *l'artiste associé* (artysty stowarzyszonego) – zewnętrznego kuratora (czasem były to dwie osoby), który swoją osobowością i programowymi wyborami miał nadać każdej edycji autorski charakter. Baudriller i Archambault uczynili Awinion miejscem odkryć – nieoczywistych spotkań produkcji teatralnych i tanecznych z całego świata, proponujących nowe estetyki, eksperymentujących z formą, granicami gatunków, a przede wszystkim dyskutujących z konserwatywnymi oczekiwaniami dużej części francuskiej krytyki i publiczności. Po Thomasie Ostermeierze, *l'artiste associé*[33] w 2005 roku został, wówczas czterdziestosiedmioletni, Jan Fabre. Uważany w równej mierze za prowokatora i klasyka, czołowy reprezentant „flamandzkiej fali", która w latach osiemdziesiątych XX wieku zrewolucjonizowała zachodnioeuropejski teatr, pokazał na dziedzińcu Pałacu Papieży przygotowaną specjalnie z tej okazji produkcję *Je suis sang*. W programie Fabre'a, obok Williama Forsythe'a, Needcompany, Jana Decorte'a, Mariny Abramović, Romea Castelluciego, Pascala Ramberta czy Wima Vandekeybusa, znalazła się Gisèle Vienne z dwoma spektaklami: *I Apologize* (2004) i *Une belle enfant blonde / A young, beautiful blonde girl* (2005). Program edycji 2005 wzbudził kontrowersje i głośne debaty w mediach[34]. Głos w sprawie zabrał nawet ówczesny minister kultury Renaud Donnedieu de Vabres, który poparł dyrektorów artystycznych[35].

W *I Apologize* (2004) na scenie znajduje się około ponad dwadzieścia drewnianych pudeł zrobionych z jasnego drewna i pozbawionych ozdób. Przypominają najprostsze trumny. Między nimi nerwowo przechadza się młody mężczyzna (Jonathan Capdevielle) ubrany w zwyczajne spodnie, tenisówki i bluzę. W trumnach znajdują się lalki – wyglądające jak mniej więcej dziesięcioletnie dziewczynki ubrane w uniformy dobrych uczennic. Niektóre z nich mają przewiązane oczy. Mężczyzna obchodzi się z delikatnymi – niewinnymi, ale jakby zdegradowanymi – lalkami obcesowo. Wyjmuje je z pudeł, sadza na krzesłach, żeby potem brutalnie je z nich zrzucić. Rozwija leżący w kącie rulon. W kocu znajduje „ciało" kolejnej dziewczynki. Nie wiadomo, co się tutaj wydarzyło, widać tylko pejzaż katastrofy, skutki jakiejś zagłady, która przyniosła ofiary.

Mężczyzna zmaga się ze wspomnieniem, w którym wiele jest momentów niejasnych. Z opisu spektaklu i narracji z offu dowiadujemy się, że doszło do zbrodni, ale to, co widać na scenie, nie jest jej prostą ilustracją, raczej wieloma wariantami wydarzenia, wspomnieniem przeistaczającym się w mroczną fantazję. Muzyka, prostota scenografii, w której pojawiają się postaci jak z horrorów (plastikowe maski potworów), czy undergroundowych filmów erotycznych (wytatuowany, ubrany w czarny lateks Jean-Luc Verna, czy tancerka-fetysz Anja Röttgerkamp) tworzą świat subiektywnych stanów psychicznych bohatera, wciągających nas w przewrotną grę i stawiający pytania o granice fantazji i jej ucieleśnienia. Lalki są szarpane, polewane sztuczną krwią, pakowane jak towar do pudeł-trumien. Paradoksalnie właśnie przemoc, „nieludzkie" traktowanie z definicji sztucznych manekinów, nadaje im podmiotowość i wyzwala u widzów silne emocje.

Z podobnych tematów: zbrodni, mrocznego pożądania, ujawnienia paradoksu ciała, w którym erotyzm spleciony jest ze śmiercią, zbudowany jest spektakl *Une belle enfant blonde / A young, beautiful blonde girl* (2005). Tutaj lalki-dziewczynki są niemymi świadkami skomplikowanej relacji między pociągającą kobietą (Anja Röttgerkamp), transwestytą (Jonathan Capdevielle) i starszą narratorką (Catherine Robbe-Grillet) – improwizującą na autobiograficznym tekście Dennisa Coopera. Napięcie między bohaterami (sztucznymi i żywymi) wzmaga muzyka Petera Rehberga i sterylna, utrzymana w pastelowych różach scenografia.

Mark Geurden, wieloletni współpracownik Jana Fabre'a, zaangażowany także wraz z nim w programowanie tamtej edycji festiwalu w Awinionie, wspomina[36], że ramą koncepcyjną towarzyszącą procesowi zapraszania artystów była symbolika żółwia: „Jan Fabre chciał zaprosić takich artystów, którzy – podobnie jak żółw – noszą na grzbiecie własne zasady, na jakich opiera się ich dom". Chodziło więc o znalezienie twórców „autoreferencyjnych" [*self-refferential*], to znaczy takich, którzy patrzą „na spektakl jak na system

The Ventriloquists Convention; fot. © Estelle Hanania

semiotyczny, który nie jest czytelny z zewnątrz, ale opiera się na systemie zbudowanym przez artystę i wymaga specjalnego sposobu oglądu. Oznacza to, że w dużym zbiorze teatru nieopartego na tekście mieszczą się języki, które wymagają odrębnych zestawów narzędzi do interpretacji". W koncepcji programowej nie chodziło jednak o zredukowanie jej do określonego tematu, ale o pewien „system estetyczny". Guerden z Fabre'em, po tym, jak zobaczyli etap roboczy *I Apologize* w WP Zimmer w Antwerpii, zaproponowali Vincentowi Baudrillerowi włączenie do programu Gisèle Vienne. Niewątpliwie pokaz na najbardziej prestiżowym, niemal świętym dla Francuzów festiwalu uczynił z niej artystkę, którą traktuje się poważnie (pomimo że już wcześniejsze *Showroomdummies* okazało się dużym sukcesem i do 2005 roku prezentowane było w kilkunastu francuskich miastach, a także za granicą)[37]. Guerden wspomina o szczególnej atmosferze towarzyszącej tamtej edycji, o poczuciu zderzenia starego z nowym, generującego napięcie podobne do tego z roku 1968 – czasu przewrotu społecznego i kulturalnego: „*Le Théâtre de France* zniknął! Ludzie mówili, że w programie nie ma wystarczająco dużo języka francuskiego […] po edycji zaprogramowanej przez Ostermeiera, którego mieszczański, choć refleksyjny teatr reprezentuje mózg, Fabre zaproponował teatr fizyczny – teatr żołądka i genitaliów"[38].

Reakcje na przedstawienia Gisèle Vienne były skrajne. Geurden przywołuje oskarżenia o promocję pedofilii, seksualną perwersję. Część widzów, którzy dzielili się z artystami swoimi wrażeniami, mówiło o konfuzji, ale także o poczuciu obcowania ze świeżym, zaskakującym językiem teatralnym. Wielu innych oskarżało twórców, także w bezpośrednich zaczepkach na ulicy, że są seksualnymi maniakami, którzy niszczą społeczeństwo i kulturę francuską. W „Libération" Bruno Masi (Masi, 2005) pisał o podwójnych pokazach *I Apologize* i *Une belle enfant blonde* jako „przejmujących". Z kolei jego koleżanka z tej samej redakcji, Marie Christine Vernay, recenzując kilka miesięcy wcześniej *I Apologize*, widziała w przestrzeni spektaklu kostnicę, przedstawieniu zarzuciła brak dramaturgii i uznała za zbędne występujące w nim „pornograficzne" elementy takie jak: krew, pocałunki śmierci czy wysokie obcasy (Vernay, 2004). W innych tekstach pojawiały się jednak także głosy o niezwykłym talencie Vienne i odwadze realizowania własnej wizji (por. np. Boisseau, 2005).

Splot okoliczności, które przyczyniły się do wytworzenia atmosfery skandalu towarzyszącej odbiorowi teatru Vienne w Awinionie, jest bardzo znamienny. Nie chodziło tylko o naruszenie konserwatywnej obyczajowości i unaocznienie konfliktu między dwiema wizjami teatru francuskiego – klasycznego, opartego na literaturze widowiska, i formalnego eksperymentu, wprowadzającego na scenę nowe sposoby ekspresji. Opór wobec teatru Vienne budziła jego wywrotowa energia, za którą stała dwudziestodziewięcioletnia kobieta. Po czternastu latach od premiery, *I Apologize* stał się spektaklem niemal klasycznym. Nadal pokazywany jest w teatrach i na festiwalach w wielu krajach. Ostatecznie ukonstytuował też ścisłe grono współpracowników Vienne. W pracy spotkali się tutaj Jonathan Capdevielle, Peter Rehberg, Anja Röttgerkamp, Patrick Riou i Dennis Cooper; ten ostatni, jak wspomina Vienne, raczej antypopularny wśród osób, które komentowały wówczas jej artystyczne wybory.

4.

Od Awinionu kariera Vienne nabrała intensywności, ale nie była oczywistym pasmem sukcesów. Teatr ten nie należy do łatwych, trudno pozostać wobec niego neutralnym, często budzi opór i niechęć. Odrębność realizowanych przedsięwzięć wiąże się z nie tylko z estetyką, ale także faktem, że precyzyjna, często spektakularna wizja artystyczna pociąga za sobą skomplikowane wymogi produkcyjne. W efekcie niektóre przedsięwzięcia Vienne fascynują rozmachem. W *Kindertotenlieder* (2007) scena przysypana jest sztucznym śniegiem, a w jej głębi odbywa się na żywo koncert; w *Eternelle Idole* (2009) pole gry to sztuczne, otoczone trybunami lodowisko; scenografię do *This Is How You Will Disappear* (2010) tworzy las zrobiony z prawdziwych, pachnących żywicą pni, w przestrzeni prezentacji rozlewa się gęsta mgła. *The Pyre* przypomina olbrzymią świetlną instalację, w której swoje taneczne solo pokazuje Anja Röttgerkamp. Nietrudno wyobrazić sobie taką scenografię w którymś ze światowych muzeów sztuki współczesnej, choćby w Turbine Hall w londyńskim Tate Modern. Z drugiej strony Vienne tworzy też formy skromne – takie jak monodram *Jerk*, w którym za scenografię służy krzesło i torba pełna pacynek, albo *Crowd* – choć z dużą obsadą, może odbyć się w hangarze albo na boisku, potrzeba tu tylko trochę ziemi i śmieci.

Kolejne spektakle Vienne są jak nowe rozdziały snu. Śni go ta sama osoba, zmienia się jednak temperatura, sceneria, pojawiają się nowi współpracownicy. Dlatego towarzyszy im też długi proces przygotowawczy, research, testowanie materiału. Vienne pracuje powoli i ceni sobie przemyślany dobór współpracowników, w zależności od wymagań i specyfiki projektu. Pierwszym etapem przygotowań do *The Ventriloquists Convention*, zrealizowanego we współpracy z Puppentheater Halle, była wyprawa do Stanów Zjednoczonych na światowy kongres brzuchomówców. Ostateczna obsada *Crowd* została skompletowana po kilkuetapowych warsztatach, które pozwoliły na indywidualną pracę z tancerzami, konsultacje z zaufanymi doradcami, a przede wszystkim na ocenę ich możliwości w procesie, na który nie pozwalają tradycyjne, realizowane w krótkim czasie przesłuchania.

Vienne ma też w dorobku projekty wykraczające poza kontekst teatralny. W 2014 roku wyreżyserowała krótkometrażowy, niespełna dziesięciominutowy film *Brando*. W warstwie dźwiękowej motywem przewodnim jest tu utwór Scotta Walkera zaaranżowany przez Sunn O))), eksperymentalną metalową formację Stephena O'Malleya. Akcja filmu toczy się w górskiej willi. Piękna, zmysłowa kobieta (Anja Röttgerkamp) pozostaje w niejasnej, pełnej napięcia relacji z kilkunastoletnim chłopcem. Niepokojąca, oniryczna atmosfera przedstawiona jest w kolejnych odsłonach – bohaterowie we wnętrzu

domu, posępne górskie pejzaże, zakrwawiona twarz kobiety, chłopiec w ciemnym pomieszczeniu. Na końcu filmu przed dom zajeżdża czarna limuzyna, z której wysiada starsza elegancka kobieta (Catherine Robbe-Grillet). Jak często u Vienne, także tu relacje międzyludzkie są zawieszone między realnością a wyobrażeniem, tworzą intensywny obraz, którego interpretacyjne dopełnienie należy do widza. Jej działalność z pola sztuk wizualnych obejmuje przede wszystkim wystawy – indywidualne i zbiorowe – prezentujące elementy projektów teatralnych lub zainspirowane nimi. W kontekście galeryjnym pokazywała swoje lalki, serie fotografii (*Through Their Tears*, 2011; *40 Portraits 2003-2008*; *Freux Follets*, 2016) i instalacje (*Last Spring: a Prequel*, 2011; *Memory Marathon*, 2012, czy dźwiękową wersję *Jerk*, 2008). W 2012 była, razem z Dennisem Cooperem, kuratorem wystawy pt. *Read Into My Black Holes* pokazywanej w paryskim Centre Pompidou.

5.

Historycy teatru twórczość Gisèle Vienne mogą rozszczepić na wiele czytelnych elementów: „teatr lalek", „taniec współczesny", „teatr obrazu". Choć przynależność do tych porządków można przekonująco uzasadnić, żaden z nich nie dostarcza wyczerpującego wglądu w głąb tego teatru. W tym sensie jest on z pewnością zjawiskiem wpisującym się w charakterystykę teatru postdramatycznego oraz w, obserwowane w sztukach performatywnych co najmniej od lat sześćdziesiątych XX wieku, tendencje do przekraczania granic dyscyplin i kategoryzacji gatunkowych. W przedstawieniach Vienne nie chodzi jednak o sprawną estetyczną fuzję i innowacyjność, ale o k o n i e c z n o ś ć użycia wielu różnych środków i o w o l n o ś ć w korzystaniu z nich po to, by ignorując reguły, bez ograniczeń zająć się badaniem tematów stawiających filozoficzne pytania o sprawy graniczne, z którymi mierzy się człowiek: śmierć, destrukcyjne pożądanie, ofiarowanie, przemoc. Reżyserka kreuje na scenie odrębną, halucynacyjną rzeczywistość: wyrafinowane obrazy sceniczne kontrastują tu z brutalnymi tekstami, dziecięca niewinność lalek z powracającym motywem gwałtu, szept z nadekspresją, mroczna industrialna muzyka z subtelnymi piosenkami, minimalistyczna choreografia z przerywającymi ją eksplozjami zmysłowości.

W spektaklu *Wojny, których nie przeżyłam*, w reżyserii młodszej o pięć lat od Vienne polskiej reżyserki Weroniki Szczawińskiej, pada zdanie: „Teraz już wiem, że *pop is the new tragic*"[39]. To tutaj wydarzać się ma dramat i to właśnie kultura popularna w szczególny sposób zasila teatr Vienne, dając jej narzędzia do wiwisekcji współczesnego świata. To w jej kontekście – w przechwytywaniu intensywności popkultury, ale także sprzeciwie wobec niej – konsekwentnie tworzy ona swój teatr. Dlatego wiele w nim zwyczajności, elementów pochodzących z typowego pejzażu późnego kapitalistycznego świata początku naszego wieku. Postaci chodzą w ubraniach z sieciówek, nie kryją swojej liminalnej seksualności i manifestują ją przy użyciu środków emblematycznych dla subkultur. Także muzyka, choć najczęściej autorska, wywodzi się z bogatej tradycji takich gatunków jak *elektro*, *noise*, *dance*, pop czy metal. Sama Vienne uważa, że jej projekty sytuują się gdzieś na pograniczu teatru nō i Halloween. Za jej programową deklarację uznać można, że ma tyle samo szacunku dla tradycji, ile dla popkultury. To, co płytkie, może być równie poważne jak to, co głębokie. Punktem wyjścia do pracy nad poszczególnymi spektaklami są rytuały – Vienne szuka ich w wielu niejednorodnych kontekstach; może to być impreza *rave*, jak w przypadku *Crowd*. W *Kindertotenlider* artystka przywołuje austriacką tradycję Perchten, karnawałowego pochodu postaci-yeti, które pojawiają się w środku zimy, aby wypędzić demony i ukarać przeklęte dusze.

Świadomość popu – jego wielowymiarowości i intensywności: kolorów, kontrastów, kiczu, przemocy, emocji, powierzchowności i głębi – sprawia, że Vienne konsekwentnie buduje multimedialność obrazu teatralnego. Nie wprowadza jednak do spektaklu elementów audiowizualnych, takich jak projekcje wideo lub rejestrowanie na żywo kamerami akcji scenicznej i dramaturgiczne wcielanie w strukturę dzieła widzów i ich reakcji[40]. Multimedialność oznacza tu autorską strategię wytwarzania dynamicznego obrazu za pomocą „tradycyjnych" dziś – w dobie wirtualności i symultaniczności wydających się wręcz archaicznymi – elementów świata scenicznego: obecności aktorów, rekwizytów, działania światła, muzyki oraz samej przestrzeni teatralnej. Efekty przypominają często teledysk lub koncert (np. arena lodowiska w *Eternelle Idole*), instalację (spektakularny tunel ledowych świateł, będący odrealnioną, immersyjną przestrzenią dla tancerki Anji Röttgerkamp w *The Pyre*) czy film (struktura *Crowd*, w którym za pomocą manipulacji tempem obraz sceniczny wydaje się precyzyjnie, klatka po klatce, zmontowany).

Teatr Vienne wydarza się w epoce zasilanej własnymi niepokojami. Zabiera w podróż, choć widz nie opuszcza swojego fotela, pozostając w tradycyjnej sytuacji odbiorczej: przyglądania się z dystansu działaniom w teatralnym *black box*. Nie jest to podróż łatwa. Nie tylko dlatego, że tematy powracające w jej twórczości wyzwalają wiele ambiwalentnych obrazów – trudnych lub uwodzicielskich – i tworzą sferę półmroku. Vienne ignoruje w swoim teatrze reguły: linearnej narracji, prawdopodobieństwa, komunikatywnego realizmu. Swoje spektakle nasyca intensywnością, wyprowadzającą widza na tereny, gdzie uaktywnia on osobiste, uśpione dotąd kanały percepcji. Wartością jest tutaj nie tyle wysiłek hermeneutyczny, nagrodzony poczuciem zrozumienia zaszyfrowanych intencji twórcy, ile raczej dezintegracja, zanurzenie w innej, niż codzienna, realności, która wydaje się zbudowana z cienkich niewidocznych ścian pod napięciem.

Vienne próbuje poruszyć poprzez afekt – rozumiany jako nagłe, chwilowe rozdarcie ciągłości doświadczenia i spójnego obrazu własnej tożsamości. Niekoniecznie jednak jest to proces gwałtowny, nie zawsze też łatwo go wykryć. Afekt działa tu podskórnie, wprowadzając mikrorozdarcia, wyzwalając poczucie, że świat działa inaczej niż sądzimy, albo niż podpowiada rozum. Jej teatr waloryzuje zaciemnienie, operuje wielotonową skalą światłocienia – niuansującą zarówno rozgraniczenia podmiotowe, jak i pewność co do stabilnego

statusu kreowanej rzeczywistości. Bohaterowie Vienne są polimorficzni – niejednoznaczni, płynni, piękni i okrutni, efemeryczni, czasem odpychający. Pełna brutalnych opisów opowieść aktora w *Jerk* to nie tylko słowa. Angażuje w nią pacynki – lalki wątłych chłopców, wzajemnie się torturujących, gwałcących, wreszcie konających. Capdevielle daje im nie tylko ruch swoich rąk, ale także głos brzuchomówcy i własne cielesne zaangażowanie (kiedy jedna z pacynek osiąga orgazm, z jego ust wycieka ślina). Choć aktor gra postać seryjnego mordercy, budzi on jednocześnie dziwną, jakby nieadekwatną w tym kontekście (tak podpowiada rozum i moralność) czułość, empatię. Inni bohaterowie Vienne uruchamiają pożądanie albo fascynację – na przykład zjawiskowa, przepełniona erotyzmem tancerka w *The Pyre* (Anja Röttgerkamp), która zarazem emanuje chłodem, alienacją. Choć nie reprezentuje żadnej postaci ani konkretnej historii, jej cielesna obecność jest tak intensywna, jakby wytwarzała własne pole grawitacji, generujące możliwe asocjacje w wyobraźni widza. Zakrwawione manekiny lalek-uczennic w *I Apologize* fascynują dekadenckim, melancholijnym pięknem, wydają się pozbawione życia, choć przecież – jako lalki – nigdy go miały. W uczestnikach *Crowd* dostrzec można echa innych osób, konkretni tancerze są wtedy mediami, ucieleśniającymi inne persony, które wpisuje w nie widz. Może to mieć skutki uboczne, podobne do reakcji po niektórych substancjach psychoaktywnych; nagle zmienia się percepcja: z tego, co przynależy do świata obiektywnego, doświadczanego empirycznie, wyłaniają się inne jakości. Czasem prowadzi to do destabilizacji poznawczej struktury, powoduje konfuzję, doprowadza do łez albo zostaje zablokowane przez opór, wyparte.

Afekt rozrywa więc ciągłość doświadczenia na wielu poziomach. Chodzi nie tylko o trudną próbę utożsamienia się bohaterami jej spektakli, ale także o przeczucie, że to co widzimy – wymykające się logice, przypominające halucynację – w rzeczywistości jest prawdziwszym widokiem, dociera głębiej do egzystencjalnej prawdy. Teatr Vienne rozgrywa się u progu doznań granicznych, może przypominać zły sen, paranoję albo uwodzić intensywnością emocjonalnego pejzażu, w którym do głosu dochodzą zmysły, często sprzeczne odczucia; pejzażu, który prowokuje *feedback* – w ciele, pamięci, doświadczeniu widza, i zostaje w nim.

Bardziej niż tautologiczne odgrywanie okrucieństwa i szukanie dla niego atrakcyjnej formy, wprost odnoszącej się do rzeczywistości zewnętrznej (jak dzieje się często w przypadku teatru nazywanego „politycznym" lub „zaangażowanym", korzystającego z gotowych obrazów medialnych lub interweniującego w określonej sprawie), opatrzonej imionami i psychologicznie wiarygodną historią bohaterów, Vienne interesuje intymne doświadczenie wewnętrzne widza, zaangażowanie go w fikcję, która okazuje się często trudna i ryzykowna. Dlatego, pomimo rosnącego uznania ze strony kuratorów i krytyków, jej spektakle wprowadzają oczekujących od sztuki komunikatywności (a także – często nawet w przypadku teatru artystycznego i autorskiego – przyjemności i rozrywki) w konfuzję. Vienne nie tyle ujawnia rozdarcia współczesnego świata, ile rozsadza ramy reprezentacji, w których w sposób kontrolowany można by o niej dyskutować. Rezultaty tego procesu bywają zaskakujące, czasem budzą dyskomfort, a nawet oburzenie.

Vienne używa terapii szokowej w sposób subtelny, choć uporczywy, doprowadzając widza na skraj ciszy, chcąc sprawić, że usłyszy własne myśli, bicie serca, przyspieszony oddech sąsiada. Zamiast atakować obrazami, porusza jego wyobraźnię, żeby sam je wytworzył, uruchamia w nim mechanizmy identyfikacji i autoidentyfikacji. Po wielu jej spektaklach zapada milczenie. Sama byłam tego świadkiem kilkakrotnie – choćby podczas prezentacji *Kindertotenlieder* w Le Triangle w Rennes[41] czy *I Apologize* pokazywanego w ramach Malta Festival Poznań[42]. Milczenie to ma swój ciężar. Czasem manifestuje się masowym opuszczeniem sali (co zdarzyło się podczas poznańskiego pokazu), czasem jest szczególnym rodzajem ciszy – paradoksalnej, biorąc pod uwagę ogłuszającą fonosferę jej spektakli. Reżyserka nazywa własną strategię „aktywowaniem w widzu pragnienia szukania odpowiedzi na tajemnice życia [*life's enigmas*]" oraz rozkodowywania siatki znaków, którą stwarza na scenie, nie ufając zbyt prostym rozwiązaniom i interpretacjom (Turk, 2011, s. 160-161). Strategia ta nie na wszystkich działa tak samo. Vienne zdaje się przekuwać w artystyczną praktykę twierdzenie Bataille'a, że „istnieje w naturze i obecny jest (*subsite*) w człowieku ruch, który zawsze przekracza granice i nigdy nie może być zredukowany inaczej niż tylko częściowo". To dążenie do ekstazy, oczyszczenia, wywrotowości wykraczające p o z a dyskurs. Chodzi o przeżycie, doznanie transgresji, o niezbaczanie z niebezpiecznej drogi, jaką pokonuje człowiek. „Dyskurs, jeśli zechce, może wywołać burzę, lecz jakiekolwiek czyniłbym wysiłki, w pobliżu ognia wiatr mnie nie zmrozi" (Bataille, 2008, s. 67) – pisał Bataille. Doświadczenie jest czymś niekwestionowalnym, realnym, transformującym. Otwartym na to, co nieznane, w tym na własny nieprzewidywalny przebieg. Teatr Gisèle Vienne nie ma tezy, której słuszności chce dowieść, nie ma też – podobnie jak Bataille'owskie doświadczenie wewnętrzne – celu. Sprzeciwia się logice projektu, ograniczającemu podążaniu za planem. Ma on – parafrazując pisarza – „wieść tam, dokąd prowadzi" (tamże, s. 53). Dlatego dynamika, z jaką wchodzi w relacje z widzami, jest bardzo otwarta i zmienna. ■

Tekst jest fragmentem pracy doktorskiej na temat teatru Gisèle Vienne pisanej pod kierunkiem prof. dr hab. Krystyny Duniec w Instytucie Sztuki PAN w Warszawie.

[1] Szkoła została założona w 1987 roku przez Margaretę Niculescu i francuskiego lalkarza Jacques'a Felixa (1901-2006). Kilka lat wcześniej, w 1981 Felix powołał Międzynarodowy Instytut Marionetek, ośrodek badawczy i artystyczny, przy którym działa szkoła.
[2] Gisèle Vienne i Etienne Bideau-Rey współpracowali do 2004 r. Oprócz wspólnie zrealizowanych spektakli, przez pewien czas wydawali pismo „Corps/Objét".

[3] Capdevielle tworzy też projekty solowe, które pokazywane były w teatrach i na festiwalach w wielu krajach.
[4] https://denniscooperblog.com/gisele-vienne-day-2/ [dostęp: 2 V 2019].
[5] Wszystkie wypowiedzi Gisèle Vienne, o ile nie zaznaczyłam inaczej, pochodzą z rozmów, które przeprowadziłam z nią 15 i 16 grudnia 2017 w Paryżu i 26 stycznia 2018 w Brukseli.
[6] Francusko-belgijski *Téléchat* relacjonował życie przedmiotów, prezenterami były w nim lalki. Program emitowany był w latach 1982--1986 w telewizji francuskiej, później także niemieckiej. Składał się z 234 pięciominutowych odcinków. Szybko zyskał status kultowego. Pomysł opierał się na parodiowaniu telewizji informacyjnej dla dorosłych.
[7] Vydia Gastaldont urodziła się w 1974. Maluje i tworzy instalacje. Jej prace znajdują się w kolekcjach w wielu krajach. Obecnie mieszka i pracuje w Genewie.
[8] Gisèle Vienne występowała w jego filmach *Domain* (2009) i *Boys Like Us* (2014). Patric Chiha zrealizował też pełnometrażowy dokument o *Crowd* zatytułowany *Si C'était de l'Amour* (2019).
[9] Vienne roku sama wykonała serię zdjęć zatytułowaną *40 portraits*. Przedstawia ona portrety czterdziestu lalek, które były częścią spektakli: *I Apologize* (2004). *Une belle enfant blonde* / *A young beautiful blonde girl* (2005), *Kindertotenlieder* (2007) oraz instalacji *Goddess* (2007). Album ze zdjęciami ukazał się w 2012 roku nakładem wydawnictwa P.O.L.
[10] Z jego żoną Catherine Robbe-Grillet Vienne współpracowała przy spektaklu *Une belle enfant blonde* / *A young, beautiful, blond girl*.
[11] Więcej na ten temat: http://frenchculture.org/visual-and--performing-arts/interviews/interview-choreographer-visual--artist-and-puppeteer-gisele, https://denniscooperblog.com/gisele-vienne-day-2/, czy: https://www.lecourrier.ch/132281/gisele_vienne_je_doute_donc_je_suis [dostęp: 2 V 2019].
[12] Po raz pierwszy współpracowali przy spektaklu *Showroomdummies* (2001), od tej pory Peter Rehberg odpowiada za muzykę do jej kolejnych produkcji. W 2006 roku, przy pracy nad *Kindertotenlieder* (2007) dołączył do niego Stephen O'Malley.
[13] Rozmowę z Patrickiem Chihą przeprowadziłam 13 lutego 2018 w Paryżu.
[14] Rozmowę z Anją Röttgerkamp przeprowadziłam 14 grudnia 2017 w Paryżu.
[15] Wszystkie spektakle Vienne – zrealizowane najpierw we współpracy z Etiennem, a potem samodzielnie, są produkowane przez jej stowarzyszenie DACM (De l'Autre Côté du Miroir – fr. Po drugiej stronie lustra).
[16] Tekst ten Jean Genet pisał w latach 1944-1948, w tym czasie wielokrotnie przebywał w więzieniu i prowadził awanturnicze życie. Genet nie zgadzał się na wystawienie go za swego życia. Tekst został opublikowany w 1993 roku, w 1995 r. wystawiony po raz pierwszy w 1995 r. w Théâtre Nanterre-Amandiers w reżyserii Stanislasa Nordeya.
[17] W wersji szkolnej był pokazywany w 1999 r.
[18] P.A.R.T.S. (Performing Arts Research and Training Studios) to jedno z najważniejszych w Europie ośrodków tańca współczesnego. Założyła je w 1995 r. w Brukseli Anne Teresa de Keersmaeker, choreografka belgijska.
[19] W pełnej wersji trwał on 75 minut, jego premiera odbyła się 20 lutego 2000 roku.
[20] Kaaitheatre, otwarty w 1977, jest jednym z najbardziej progresywnych teatrów w Brukseli. Finansowany przez wspólnotę flamandzką prezentuje zarówno artystów lokalnych, jak i międzynarodowe produkcje teatralne i taneczne.
[21] Wszystkie cytaty pochodzą z rozmowy z Étienne'em Bideau-Reyem, którą przeprowadziłam w Paryżu 1 lutego 2018.
[22] Jeszcze w szkole, jako pracę zaliczeniową spektaklu solowego, pracowała z tekstem Thomasa Bernharda *Święto Borysa* (1970) [*Ein Fest für Boris*]. Grała w nim kelnerkę, która pracuje na organizowanym corocznie balu dla niepełnosprawnych. W jej realizacji były to manekiny.
[23] Obecnie Vienne pracuje nad spektaklem zatytułowanym *Der Teich*, na podstawie tekstu Roberta Walsera. Premiera odbędzie się 6 listopada 2019 w Théâtre National de Bretagne w Rennes.
[24] Premiera *I Apologize* odbyła się 29 września 2004 w Lyonie. Do grudnia 2017 roku spektakl był pokazany pięćdziesiąt dziewięć razy w trzynastu krajach.
[25] Z Barbarą Van Lindt rozmawiałam 10 sierpnia 2018 w Antwerpii.
[26] Rejestrację wideo nagrania obejrzałam 3 listopada 2017 w archiwum DACM w Strasbourgu dzięki uprzejmości Étienne'a Husingera.
[27] Spektakl był wznowiony w roku 2009 (*Showroomdummies #2*) oraz 2013 (*Showroomdummies #3*).
[28] W sezonie 2017/2018 ich spektakle pokazywane były w Nowym Teatrze w Warszawie w ramach cyklu „Goście Nowego Teatru". 18-19.09.2017 The Night of the Moles, 19-20.10.2017 *En manque*.
[29] Oprócz Philippe'a Quesne'a, Edward Turk zalicza do niego także Pascala Ramberta, oraz międzynarodowe grupy takie jak Superamas, WaxFactory. Por. Turk, 2011, s. 77.
[30] W wywiadzie Piotra Gruszczyńskiego, zamieszczonym w ulotce towarzyszące programowi „Goście Nowego Teatru 2017", w ramach którego 19-20 października 2017 Macaigne pokazał swój spektakl *Łaknąć*, tak określa potencjał teatru, który tworzy: „Myślę, że niewinność i fantazja faktycznie mogą coś ocalić, o ile zaakceptujemy fantazję. Jest w tym coś antyburżuazyjnego, ale mam na myśli burżuazję nie w znaczeniu ekonomicznym, tylko jako postawę konformistyczną".
[31] Bernard Faivre d'Arcier pełnił funkcję dyrektora Festiwalu w Awinionie dwukrotnie: w latach 1980-1984 i 1993-2003.
[32] W 2013 r. dyrektorem festiwalu został urodzony w 1962 r. Oliver Py – pisarz, aktor i reżyser. Więcej na temat historii festiwalu w Awinionie: http://www.festival-avignon.com/en/history [dostęp: 1 XII 2017].
[33] W kolejnych latach byli to: Josef Nadj (2006), Frédéric Fisbach (2007), Valérie Dréville i Romeo Castellucci (2008), Wajdi Mouawad (2009), Christoph Marthaler i Olivier Cadiot (2010), Boris Charmatz (2011), Simon McBurney (2012), Dieudonné Niangouna i Stanislas Nordey (2013).
[34] Edycja festiwalu w Awinionie w 2005 doczekała się wielu komentarzy, m.in. książki Carole Talon-Hugon Le *conflit des héritages - Avignon 2005*, Actes Sud-Papiers, 2017.
[35] http://discours.vie-publique.fr/notices/053002282.html [dostęp: 28 V 2019].
[36] Wszystkie cytaty na podstawie rozmowy, którą przeprowadziłam z Markiem Geurdenem w Antwerpii 18 grudnia 2017.

[37] Vienne powróciła do Awinionu w 2010 r. z *This is how you will disappear* (2010).
[38] Sam Fabre, który zrewolucjonizował europejski taniec i w swojej filozofii twórczej chce wyzwolić ciało ze społecznych i estetycznych ograniczeń, we wrześniu 2018 został oskarżony przez byłych współpracowników o niedopuszczalne zachowania na tle seksualnym. Sprawa ta wstrząsnęła opinią publiczną i środowiskiem teatralnym i tanecznym w Belgii. Relacjonowałam ją w dwutygodnik.com: https://www.dwutygodnik.com/artykul/8070-bunt-wojownikow-piekna.html [dostęp: 28 XII 2018].
[39] Cytat za scenariuszem scenicznym spektaklu *Wojny, których nie przeżyłam*. Dziękuję Weronice Szczawińskiej za udostępnienie materiału.
[40] W tym kontekście przywoływany wcześniej termin Turka „new media theatre" domaga się dopowiedzenia.
[41] Spektakl ten oglądałam 19 listopada 2017.
[42] Spektakl był prezentowany 4-5 lipca 2011 w Poznaniu.

Bibliografia:
Bataille, George, *Doświadczenie wewnętrzne*, tłum. O. Hedemann, KR, Warszawa 2008.
Bécourt, Julien, *L'Art du Crime, Entretien avec Gisèle Vienne et Dennis Cooper*, http://julienbecourt.com/files_art/viennecooperjan2012.html [dostęp: 2 V 2019].
Boisseau, Rosita, *Enquête chorégraphique au bord du gouffre*, „Le Monde": https://www.lemonde.fr/culture/article/2005/07/18/enquete-choregraphique-au-bord-du-gouffre_673419_3246.html?xtmc=gisele_vienne&xtcr=65 18 VII 2005 [dostęp: 2 V 2019].
Boisseau, Rosita, *Panorama de la Danse Contemporaine. 90 Chorégraphes*, Éditions Textuel, 2003.
Learmans, Rudi, *Moving Together Theorizing and Making Contemporary Dance*, Valiz, Amsterdam, 2015.
Goldberg, RoseLee, *Performance Art. From Futurism to the Present*, Thames & Hudson, 2011.
Luccioni, Denise, *Philippe Quesne's Vivarium Studio: A Viewer's Views*, [w:] *No more drama*, red. P. Crawley, Willie White Project Press / Carysfort Press, 2011.
Talon-Hugon, Carole, Le *conflit des héritages - Avignon 2005*, Actes Sud-Papiers, 2017.
Turk, Edward Baron, *French Theatre Today. The view from New York, Paris and Avignon*, University of Iowa press, Iowa City, 2011.
Vernay, Marie-Christine, *"I Apologize". Plates Excuses*, „Libération", https://next.liberation.fr/culture/2004/09/30/i-apologize-plates-excuses_494262 30 IX 2004 [dostęp: 2 V 2019].
Masi, Bruno, Diptyque Fantasmatique, „Libération", 23 VII 2005, https://next.liberation.fr/culture/2005/07/23/gisele-vienne-diptyque-fantasmatique_527372 [dostęp: 2 V 2019].

KATARZYNA TÓRZ

CROWD[1] – DZIENNIK PRÓB (FRAGMENTY)

20 grudnia 2016, Théâtre Nanterre-Amandiers
Zawsze zaczyna się podobnie. Czarna scena. Pudełko i otchłań zarazem. Próby odbywają się w Salle Transformable. To dobra nazwa na to, w czym będę uczestniczyć.

Wchodzę na próbę, która już się zaczęła. Anja Röttgerkamp i Núria Guiu Sagarra – dwie tancerki i choreografki, tutaj jako asystentki Gisèle – przeprowadzają rozgrzewkę. Tancerze dobierają się w pary – rozciągają, masują. Z góry wyglądają jak kolorowe owady leżące na czarnej planszy ze smoły. Głośna muzyka – zmysłowa, ale jakby stale przypominająca o alienacji. PJ Harvey jest w tym mistrzynią i właśnie jej *White Chalk* odtwarzane jest kilkakrotnie.

Zadanie: *Release*. Chodzi o to, żeby się rozpuścić, uwolnić, zapomnieć. Nie wszyscy to potrafią, nawet najbardziej doświadczeni tancerze. W tym r o z - p u s z c z e n i u s i ę chodzi o to, j a k się zatrzymujesz. Nie o gwałtowne, wykalkulowane zatrzymanie, lecz o ruch spowolniony, „tak jak topi się śnieg" – dopowiada Gisèle.

Tancerze – jest ich piętnaścioro – w takim gronie spotykają się po raz pierwszy. Część z nich Gisèle poznała podczas warsztatów, które odbywały się w różnych miastach Europy. Kolejnym etapem były przesłuchania. Niektórzy z nich znali jej twórczość, inni nie. Wyglądają na osoby w przedziale wieku między dwadzieścia a trzydzieści osiem lat. Podczas warsztatów (pierwszych prób) Gisèle wymyślała ramowe postaci-osobowości. Kiedy po próbie wyjadaliśmy z lodówki resztki kolacji z poprzedniego dnia, opowiadali mi, że najciekawsze było to, że postaci wyrastają z nich, że wspólnie tworzyli ich zarysy. Jednak charakterystyka postaci jest tylko punktem wyjścia. Równie dobrze można się od nich odbić i podążyć w zupełnie innym kierunku.

Wracamy do dynamiki *stops & go*. Nieskończone sposoby na to, jak się zatrzymać, zamrozić, są testowane podczas ciągu improwizacji przy muzyce. Ważna jest intensywność i organiczność ruchu zaprzestania. Chodzi o to, żeby się wygasić, a nie po prostu na chwilę przestać, nie zmieniając swojej kinetycznej materialności. Zadanie: performerzy mają przybrać pozę „rockową" i „religijną", iść tak daleko, jak się da, pomyśleć o ostatniej eksplozji, ostatnim uniesieniu, pozie przed śmiercią, zanim ciało się na zawsze zapadnie. Gisèle przywołuje ruch pacynki w *Jerk*. Choć już prawie umarła, nagle prostuje się w dziwnej ekstazie, osiąga

„ostatni energetyczny ruch", dwoisty stan „bycia całkowicie na zewnątrz i w środku".

21 grudnia 2016, Théâtre Nanterre-Amandiers

Tancerze – plemię. Przyglądam im się bliżej. Zaczynam zapamiętywać każdego z osobna, uczyć się ich imion: Marine, Tyra, Jonathan, Massimo, Vincent, Oscar, Rémy, Louise, Henrietta, Theo, Sophie, Kerstin, Katja, Philip, Sylvaine. Noszą dżinsy, bluzy, podkoszulki, czapeczki z daszkiem, sneakersy. *Social costumes* (jak nazywa stroje Gisèle) wyrażają aspiracje, marzenia. Każdy przychodzi na imprezę z własnym nastawieniem do ludzi, z własną energią seksualną, melancholią, pragnieniami, zahamowaniami. Każdy, poprzez swoje ciało i ruch, może performować własne blizny.

Próba przebiega w kilku etapach. Najpierw Gisèle omawia szczegółowo to, co działo się wczoraj. Potem analiza postaci, następnie – w ramach rozgrzewki – „tańczenie postaci" i przebieg całości. Klub jest rodzajem trzeciej przestrzeni, miejsca transferu. To, co się tam wydarzy podczas nocy, która w spektaklu trwa nieco ponad godzinę, może zmienić ich, tancerzy, i nas, publiczność – na chwilę i na zawsze.

22 grudnia 2016, Théâtre Nanterre-Amandiers

Dennis [Cooper] będzie pogłębiał charakterystykę postaci – Giséle wyjaśnia, że ma napisać tekst, ale nie będzie on mówiony na scenie. Pozostanie więc t e k s t e m p o d z i e m n y m, istniejącym w ciałach tancerzy, żyjącym w przestrzeniach, które budują z własnych wyobrażeń, zmyślonych historii, przeczuć. Gisèle mówi mi o różnicy między pracą z aktorami i z tancerzami. Z aktorami wszystkiego jest za dużo, trzeba redukować ten naddatek. Z tancerzami – odwrotnie: trzeba dopowiadać, budować historie.

Omówienie. W jakim stopniu czytelne wewnątrz grupy są relacje między bohaterami? Potrzebna jest dalsza praca: „Postarajcie się utrzymać swoją postać do końca". Tancerze mogą pisać monologi wewnętrzne albo korespondować z Gisèle i Dennisem, nagrywać filmiki, robić sobie *selfies*, słowem: szukać wszelkich referencji, które pozwolą rozrastać się w nich historiom. Gisèle: „Pomyślcie o swoim ciele społecznym [*social body*]". To tylko fikcja, fantazjowanie o konstelacjach, ale dlaczego miałyby być mniej ważne niż realność? Denis mówi o tym, żeby zwrócili uwagę na swój język ciała, na to, co robią z rękami, jak się otwierają albo ukrywają przed światem: „Ciało/gest będzie przekaźnikiem waszych emocji, twarze nie będą widoczne przez cały czas". Tancerze mają nie myśleć o tym, żeby jak najlepiej zaprezentować się przed publicznością.

Przebieg. Dziś czuć rosnącą zwartość w grupie. Są momenty, kiedy pozwalają sobie na więcej. Zdejmują koszulki, uwalniają erotyzm, rozsypują confetti. W pewnym momencie Katja wytrąca z czyjejś ręki pustą butelkę, która roztrzaskuje się na drobne kawałki. To prawdziwe szkło. Niezaplanowany wypadek, zazwyczaj takie przedmioty zrobione są z cukru. Gisèle ogłasza przerwę. Pracownicy techniczni sprzątają bałagan. Na scenie pojawia się też Anja. Sprawdza, czy nie pozostały jakieś drobiny. Sama je zbiera.

Po omówieniu pożegnalny drink. Większość tancerzy to wolni strzelcy. Rozmawiamy trochę o ich sytuacji socjalnej, zawodowej. O tym, z czego żyją. Ktoś przeniósł się z Londynu do Brukseli, ktoś jest pracownikiem tymczasowym i żyje z zasiłku, ktoś inny na co dzień pracuje w sklepie w Sztokholmie.

27 czerwca 2017, CCN2, Grenoble

Sala prób jest przeszklona. Wielkie poziome okno podzielone na sześć części, za nim widać kawałek ulicy, budynki, drzewa, góry. Zastanawiam się nad błoną łączącą teatr ze światem. Czym jest szyba, ściana – wyznaczające umowną granicę architektoniczną? Jak różniłyby się wytwarzane tu emocje, ruch i napięcia, gdyby za szybą było coś zupełnie innego, na przykład pustynia, las albo ogrodzony zasiekami teren koszar?

Kluczowy termin rozważany dziś to *saccade*. Oznacza to szarpnięcie, nagłe zerwanie ciągłości, mikroruch zmieniający porządek, konfigurację[2]. W *saccade* chodzi o płynięcie, ślizganie się, odwrót i zatrzymanie. W pewnym momencie światła zostają przyciemnione, a okna zasłonięte półprzezroczystymi roletami. Anja: „zatrzymajcie się w środku nicości". Tak jakby ten ruch, jego zastygnięcie miało trwać wieczność. *Saccade* to strumień prądu elektrycznego, który przechodzi przez ciała wszystkich. Albo bicie serca wieloczłonowego organizmu. Podczas omówienia Gisèle zwraca uwagę na to, że w relacjach z innymi trzeba cały czas podtrzymywać napięcie percepcyjne. Nikt nie może zapominać, że ciągle jest w grupie, z innymi. Każdy tancerz, gdy na coś patrzy, gdy nawiązuje jakąkolwiek relację wzrokową ze współuczestnikami imprezy, ale także, kiedy ignoruje otoczenie, musi znać swoją motywację, działać w zgodzie z postacią.

28 czerwca 2017, CCN2, Grenoble

Dziś próba zaczyna się o 13:00 i światło wdziera się z zewnątrz. Ciała tancerzy stają się tylko dwuwymiarowymi sylwetkami. Zaczyna padać intensywny deszcz. Tak jakby ktoś uruchomił wodną kurtynę. Dojmujące poczucie sączenia. Wszystko cieknie. Woda, ruch, muzyka, światło.

Party składa się z różnych etapów. Niektóre z nich są ekstatyczne, inne refleksyjne. Massimo wkłada głowę pod bluzę Louise. Intymność. Takie momenty wydarzają się także w innych improwizacjach. Wydaje mi się, jakby obowiązywały tu inne tryby bliskości. Jesteśmy w klubie, a więc każdy z nas zostawił część p r a w d z i w e g o s i e b i e na zewnątrz.

Katia jest ofiarą. Wszyscy gromadzą się wokół niej. Komenda: „Katia eksploduje. Moment paniki. Uciekajcie. Niektórzy z was umierają". Liderem tej sceny jest Theo.

Oznacza to, że na parkiecie mówi innym, co mają robić (szepcze *cues*). Gisèle daje wszystkim obrazowe wskazówki. „Podążajcie za nastrojem, możecie być zwierzęciem, trupem na ziemi". Myślę o zamachach terrorystycznych w klubach i na koncertach. Manchester, Istambuł, Paryż. Moja wyobraźnia domaga się konkretnych obrazów. W obliczu eksplozji wszyscy chcą się ukryć. Filip i Jonathan próbują wejść za kurtynę. Theo przykrywa się flipchartem, Massimo wkłada sobie na głowę pusty kosz na śmieci. *Erase. Back together*. Ktoś pada na podłogę, Katja klęczy i wpatruje się w ziemię. Jednak większość dalej tańczy.

Aktorzy biorą akcesoria związane z jedzeniem. Służą one do włączenia przedmiotów w dynamikę ruchu. Woda się rozlewa, chipsy wysypują się z paczki. Choreografia transu w grupie. Szeleszczący celofan po batonikach, plastik butelek, lizanie batonika, papierowy ręcznik kuchenny. W relacji z tymi produktami najniższej rangi jest coś podejrzanego. Wyzwalają pożądanie. Chce się je mieć jeszcze bardziej i więcej.

29 czerwca 2017, CCN2, Grenoble

Rozpoczynam dzień od zapoznania się ze zaktualizowaną wersją opisów postaci. Znając możliwe motywacje postaci, znajduję się jeszcze głębiej wewnątrz tego świata. Jestem poruszona szczegółowością opisów, ich autorskim charakterem. Niektórzy tancerze dołączyli do nich moodboardy albo konkretne inspiracje do kostiumów.

Ćwiczenie: trzymanie się za ręce w parach lub trójkątach. Anja robi korektę, ale nie chodzi o jakąś idealną pozycję, tylko o przepływ energii – miękkość, porozumienie. To wstęp do pracy nad *sliding*, ślizganiem się, na którym oparta będzie jedna ze scen. Jak pracować nogami, o s u w a ć s i ę w r u c h, w bliskość, w dal? Nauczycielem jest Philip, jeden z tancerzy, w spektaklu – transgenderowy *body builder*. Tłumaczy, że jedna noga ma być bardziej przyciśnięta do podłogi, druga ślizgać się za nią, oraz jaki ruch tułowia i ustawienie kręgosłupa to za sobą pociąga. *Sliding* ma pozostać ślizgiem, a nie techniką, krokiem tanecznym. Chodzi o jeszcze wyraźniejsze oderwanie się od ilustracyjności, o to, żeby zaufać temu, co nieznane, marzeniu, halucynacji. Podczas *sliding* tancerze mogą myśleć o postaciach, ale nie jest to konieczne. Ponieważ „your characters are full on. Jesteście z nimi na karuzeli" – przypomina Gisèle. Kerstin: „potrzebujemy jakieś sytuacji, inaczej ruch staje się monotonny". Gisèle: „Chodzi o dynamikę; jeśli grupa siebie czuje, to wyobraża sobie, że c o ś się dzieje, i zaraża się tym innych".

30 czerwca 2017, CCN2, Grenoble

Key person – ktoś, kto kieruje ruchem; *key friends/key persons* – osoby wokół. Gisèle: „Jesteście *key persons* dla innych, w ten sposób podejmowane są decyzje w grupowym tańcu. *Key person* jest ostatecznym punktem odniesienia, ale jeśli grupa jest w trochę innym rytmie, trzeba za nią podążać".

Po przerwie lunchowej przebieg przy normalnym świetle. Według Gisèle był za długi. Trwał prawie dwie godziny, utwory za bardzo się rozciągały. Ruchy są przestylizowane. Trzeba zastanowić się, co zrobić, żeby przed wejściem na scenę znaleźć *tune*, być już w *slow motion*. Sylvainowi zajmuje to około dwudziestu pięciu minut. Gisèle mówi, że widać pracę, jaką tancerze włożyli w *qualities* oraz rozbudowywanie postaci. Stają się one coraz mocniejsze, ale brakuje wciąż poczucia grupy, wspólnotowości.

Tancerze mają obracać się w pełnym cyklu 360 stopni. Nie ma publiczności jako czwartej ściany, bo sama piętnastoosobowa grupa na scenie (tancerze wobec siebie nawzajem) to też publiczność. Gisèle: „Chcę czuć w waszych ciałach, że są wrzucone w przestrzeń, w której działa siła odśrodkowa. Jesteście jak kulki, ktoś w nie pstryka i po prostu się toczą". Punktem wyjścia dla wszystkich jest założenie, że o pierwszej w nocy przychodzą z wielkiego deszczu na imprezę. Gisèle prosi, żeby każdy pamiętał o tym w każdej, najmniejszej chwili tego spektaklu. „You are full on the party". Chodzi o stan *constant fictionalisation*, stan, w którym cały czas wytwarzana jest historia.

1 lipca 2017, CCN2, Grenoble

Gisèle: „Bądźcie tutaj, bądźcie w fikcji. Dla mnie to codzienność". Nie da się (i nie ma to sensu) oddzielać fikcji od rzeczywistości, realności i faktu od snu. Nawet będąc w „realnym" świecie, jesteśmy zbiornikami na fikcję. Nie ma w tym sprzeczności. Nosimy w sobie chaos, mrok, sprawy niejasne. „Jeśli inni na parkiecie rozpoznają wasze fikcje, to będzie to największe wsparcie, jakie możecie dostać. Pamiętajcie o tym, grajcie w swoją grę".

Przebieg. Dziś na próbę przychodzi kilka osób, pracowników teatru, ale także mama Gisèle. Okna zasłonięto ciemnymi roletami. Z mroku wyłaniają się tancerze, najpierw widać błyszczące części ich garderoby: zamek od czarnej bluzy Jonathana, migoczący top Sophie. Gisèle rozrzuca po scenie puste plastikowe kubeczki, puszki, jakieś papierki. Poimprezowy syf. Nieokreślone, uniwersalne ślady bytności ludzkiej.

Omówienie po przebiegu. Gisèle mówi, że w Nanterre chciałaby bardziej skupić się na indywidualnej pracy z każdym. Według Dennisa, wszystkie postaci są mocne, określone: „fascynujące jest to, że nie rozumiemy wszystkiego, nie kontrolujemy wszystkich relacji. Nie wiemy, na przykład, jak to się stało, że nagle jakaś dwójka jest razem, jak do tego doszło? Odwracamy wzrok w drugi kąt sali, a w tymczasem coś się z nimi dzieje". Tę dezorientację wprowadza *slow motion* i rozproszenie bohaterów po parkiecie, wiele jednoczesnych ośrodków akcji. Przypomina to dynamikę tłumu, sytuację na ulicy albo w sieci, kiedy na bieżąco śledzimy wiele wątków i sytuacji.

7 sierpnia 2017, Théâtre Nanterre-Amandiers
Gisèle ogłasza, że do piątku koncentrujemy się na *qualities*. „Będziemy próbować tego, co działa, a co nie, dopóki jest z nami Anja". Wszystko sprowadza się do jednego: „Jakość grupy jest kręgosłupem spektaklu". Ważny jest mityczny moment chaosu. W pogańskich rytuałach chodziło o transgresję, o to, żeby narodzić się na nowo. Czym dziś jest rytuał? Kinetyczna energia ciała przekształca się w coś innego: w sprawę społeczną i polityczną. Gisèle zachęca, żeby iść na całość, „rozkręcić swój emocjonalny rollercoaster". Na imprezie ważna jest idea bliskości. Nasze ciała zachowują się inaczej, coś nadzwyczajnego dzieje się z dystansem. „Wnętrze jest w środku, ale także na zewnątrz" – mówi Anja. To bardzo ważne: cały klub jest moim wnętrzem.

Gisèle mówi o wypalaniu się młodości. W jej rozumieniu eksploatacji nie chodzi o zatańczenie się na śmierć (Anja podkreśla, że nie praktykujemy *exhausting dance*), ale o specyficzne zarządzanie energią, o jej gęstość. Wyczerpanie nie jest tym samym, co wypalenie. Podczas gdy w wypaleniu jest coś organicznego, kinetycznego, wyczerpanie jest mechaniczne, przewidywalne, jak bateria, która wydatkuje określoną ilość energii, a potem po prostu przestaje działać.

8 sierpnia 2017, Théâtre Nanterre-Amandiers
Krótka dyskusja na temat rozgrzewki. Anja proponuje, żeby chętni w nadchodzących dniach poprowadzili ją zamiast niej. „Może się to wiązać z małym stresem, odpowiedzialnością. Czy to nie za dużo?" *Hanging spine* – ćwiczenie w parach na rozluźnienie kręgosłupa, odpuszczenie kontroli nad nim. Anja podchodzi do każdego i pyta, która część ich ciała jest najbardziej spięta. Potem zadaje to pytanie Gisèle. Ta odpowiada: „serce".

Próba sceny „bitwa" (*the battle*). „To bitwa roku. Nawet jeśli wokół jest dziesięć tysięcy ludzi, macie pozostać skoncentrowani". Gisèle nigdy nie mówi performerom konkretnie, jak mają tańczyć, dzieli się uwagami o nastroju, poczuciu przestrzeni. Dziś skupia się bardziej na motywacjach, tym co stoi za postaciami, z czego wynikają ich ruchy, pozycje ciała, napięcie, jakie odczuwają. Wszystko to jest bardzo ważne, chociaż nie będzie widoczne dla widza. To właśnie buduje mięśnie spektaklu wokół kośćca, jakim jest struktura. Ciało wypełnia się krwią, pragnieniem, impulsami energetycznymi. Gisèle: „Starajcie się odnaleźć w tańcu jak najwięcej przyjemności, radości. Im bardziej jesteście krusi i wrażliwi, tym więcej mocy możecie uzyskać w danej pozie". Marine mówi, że, paradoksalnie, najtrudniejsze dla nich jest właśnie „wyluzować", zapomnieć, jak się tańczy. Ponieważ nikt nie był uczony, by szukać w ciele dróg, żeby być sobą.

10 sierpnia 2017, Théâtre Nanterre-Amandiers
Anja przynosi gąbkę. Na jej przykładzie tłumaczy, jak działają ludzkie kości i jak wpływają na elastyczność ciała. Okazuje się, że mają w sobie przestrzeń (powietrze), która wzajemnie się od siebie odbija i wpływa na komórki obok. Dzięki temu gąbka się wygina. Nasze kości są na początku życia bardzo elastyczne. Kiedy jesteśmy mali, trudno jest je złamać. Dopiero potem sztywnieją, stawiają opór. Anja: „Ciało jest kształtowane przez intencję. Jeśli jej nie ma, wszyscy chodzicie w taki sam sposób".

Po przerwie tancerze dzielą się na grupy. Kiedy na scenie jest tylko dziesięć osób, pojawia się nagle jakaś drażniąca indywidualność, wszyscy stają się performerami, znika poczucie tłumu i najciekawsza cecha tego spektaklu – zatracenie się w postaciach.

Katja leży na ziemi i przez dłuższą chwilę się nie rusza. Stoją przy niej Remy i Massimo. Massimo robi zdjęcia komórką i śmieje się. Staje się *voyeurem*. Gisèle bardzo się to podoba. Uważa, że dodaje ostrości postaci.

11 sierpnia 2017, Théâtre Nanterre-Amandiers
Wspólny rytm. Jak go osiągnąć? Ważne jest wypracowanie tempa przestrzeni. Anja przywołuje doświadczenie imprezy w Salwadorze. Atmosfera w sali była jednorodna, ponieważ ciała wszystkich osiągnęły synchronizację. Anja mówi o roli powtórzenia. Jeśli uporczywie coś powtarzamy i robimy to prawidłowo, za każdym razem coś się utrwala, następuje połączenie między mózgiem a ciałem.

Anja wygłasza krótki wykład z anatomii. Pokazuje rycinę z miednicą i objaśnia, za co odpowiedzialne są poszczególne kości. Kiedy wszystko jest poblokowane, ściśnięte są nie tylko mięśnie, ale także komórki organów wewnętrznych. Okazuje się, że na pozostałości kości ogonowej wiele się opiera. W klasycznym treningu baletowym chodzi o to, żeby podciągnąć ciało do góry. W *Crowd* celem jest coś dokładnie odwrotnego – odpuszczenie, wyluzowanie. Na elastyczność ciała duży wpływ ma historia, to, jaką ma pamięć, co je spotkało. Anja przyznaje, że większość ludzi (także – większość aktorów) jest tak poblokowana fizycznie, że dojście do etapu, na którym obecnie jesteśmy w rozgrzewce, zajmuje wieki.

W omówieniach padają słowa klucze, pochodzące z różnych języków. Jednym z nich jest niemieckie *Dürchlassig*. Chodzi o opis stanu przenikalności, porowatości. Tak jak tkanina, przez którą przenika woda. Stan ten mają osiągnąć tancerze – całkowicie uwrażliwić się na bodźce, atmosferę, energię. Anja tłumaczy, że w *Dürchlassig* więcej się czuje, ale nie oznacza to słabości ani odsłonięcia. Z hiperwrażliwości płynie moc. Następuje moment przeskoku, kiedy zaczyna się rozumieć rzeczywistość inaczej.

12 sierpnia 2017, Théâtre Nanterre-Amandiers
Dziś na próbie jest mniej osób, Anja wyjechała, nie ma Stephena. Czuć inną atmosferę. Na dworze zimno, a więc w teatrze też.

Właśnie przebiegła mi koło nogi mysz. Za chwilę druga! Poczułam dziwny dreszcz. Tak jest chyba zawsze, gdy do teatru nagle wtargnie zwierzę. Czy one wyjadają resztki z teatru? Z czego dokładnie? Po jakimś czasie widzę dwie ćmy – albo wielkie mole. Co się dzisiaj dzieje.

Gisèle krąży wśród tancerzy. Sama momentami wprawia swoje ciało w łamany spowolniony ruch. Przypomina, jak ważne jest to, by wzajemnie siebie oglądali. Każdy z nich jest w swoim świecie, ale te światy się przenikają. Theo mówi, że bardzo pomaga mu, kiedy podczas tańca mówi do siebie to, co czuje. Ruchy nie pochodzą znikąd. Jak ciało – to, co robią i jak na siebie nawzajem reagują, jak siebie widzą, wpływa na innych, na tworzące się między nimi kontakty. Katja pokazuje upadanie. Zadanie: spowolnienie tej sytuacji, nadanie jej innej głębi i wyzwolenie w sobie poczucia, że nie tylko mój znajomy ma kłopoty, ale że moje życie się rozpada, że coś jest g ł ę b o k o nie tak. „Postarajcie się być bardzo wrażliwi na swoje wzajemne propozycje. *Slow motion* to wasz *real time*. To czas metafizyczny, *real time* waszego kryzysu egzystencjalnego" – dopowiada Gisèle.

W przerwie na lunch przy tylnym wyjściu do teatru zostaje znaleziony martwy szczur. Okazuje się, że rano zaatakował sprzątaczkę (czy był to ten krzyk, który słyszeliśmy niedługo po rozpoczęciu próby?). W jej obronie stanął portier, zabił zwierzę. Układam sobie w głowie historię, że przerażona mysz, która biegała po scenie, zareagowała w ten sposób na tragedię, która spotkała szczura.

14 sierpnia 2017, Théâtre Nanterre-Amandiers

Od rana myślę o *Crowd* jako ostatnim spektaklu ludzkości. Jaki materialny ślad po nim pozostałby dla archeologów albo badaczy teatru? Mogliby grzebać w garstce śmieci, zgniecionych puszek i pustych butelek, niedopałków, stercie ubrań z *second hand*. Nie jest nawet pewne, czy ocalałaby elektroniczna ścieżka dźwiękowa, ostatecznie jest tylko zerojedynkowym kodem.

15 sierpnia 2017, Théâtre Nanterre-Amandiers

Theo zaprasza mnie do udziału w rozgrzewce. Zgadzam się spontanicznie, mimo braku stroju do treningu. Okazuje się, że jestem spięta, nie potrafię „oddać" swojej głowy w cudze ręce. Leżę rozpłaszczona na ziemi z zamkniętymi oczami. Wyobrażam sobie, że jestem wężem. Za dużo myślę, Theo, który mnie asekuruje, czuje to. Śmiejemy się z mojego oporu. Wstaję i tańczę z zamkniętymi oczami. To pomaga mi być jak ślepiec, *to release*, nie patrzeć na to, co robią inni. Jakie to trudne! Krew w moim ciele zaczęła szybciej krążyć. Teraz o wiele lepiej rozumiem, jak ważna jest dynamika, zaufanie, *flow*.

16 sierpnia 2017, Théâtre Nanterre-Amandiers

Dalsza praca nad właściwościami. Jest dobrze, ale ciągle trzeba pracować nad *editing* – oznacza to np. *slowmotioning somebody* – zatrzymanie i skupienie na szczególe. Potem można łączyć te przećwiczone, coraz lepsze kawałki w dłuższe sekwencje. Dziś wszyscy są zmęczeni. Jakby nie udało się osiągnąć oczekiwanego poziomu radości, ekstazy, zabawy.

Na dwadzieścia minut przed zakończeniem próby pojawia się Momo, brygadzista sceny. Wjeżdża z wielkim wózkiem z supermarketu i metodycznie rozrzuca plastikowe kubeczki, pozgniatane puszki, kilka toreb, papiery. Porusza mnie jego figura. Jego z a d a n i e. Na czarnej gołej scenie dystrybuuje te śmieci, jak zabawki, których nikt nie potrzebuje. Nagle ta rutynowa teatralna procedura jawi mi się jak zabawa w śmierć.

17 sierpnia 2017, Théâtre Nanterre-Amandiers

Gisèle dużo mówi o emocjach. Co robi trzysta osób wokół nas na tej samej imprezie? Klub to laboratorium wrażliwości. Katja i Theo oraz inne relacje 1:1 to momenty, w których czujemy się d o t k n i ę c i. Tak jakby ktoś wsadził w nas rękę. Scena, w której wszyscy padają na ziemię i wyglądają jak martwi, doprowadza mnie do dziwnego drżenia. Co, jeśli właśnie w takich chwilach można „przeżyć śmierć" w teatrze? Patrick testuje stroboskopy w ciemności, to światło na ułamek sekundy „wycina" postaci z mroku. Dematerializuje ich ciała.

19 sierpnia 2017, Théâtre Nanterre-Amandiers

W *Salle Transformable* zdjęto podłogę baletową, żeby przygotować scenę do przebiegu. Przestrzeń się poszerzyła. Gisèle ogłasza, że muzyka będzie odtwarzana (bardzo głośno) od 15:00. Chodzi o to, żeby w momencie rozpoczęcia wszyscy byli maksymalnie skoncentrowani. Przed przebiegiem wszyscy się nastrajają. Zanim wyjdą na scenę, są już w relacjach. Na popołudniowy pokaz przychodzi paręnaście osób z zewnątrz, po raz pierwszy mamy tak dużą „widownię". Całość trwa teraz dziewięćdziesiąt pięć minut; ma być krótsza o trzydzieści. Gisèle dziękuje wszystkim. Trzeba poprawić dynamikę. Każdy szczegół powinien być bardzo organiczny, mamy zakochać się we wszystkich sytuacjach i we wszystkich postaciach.

28 sierpnia 2017, Le Manège, Reims

Pierwszy dzień prób w Reims. Teatr Le Manège składa się z dwóch budynków. Jeden z nich był kiedyś cyrkiem. Scena jest mniejsza niż w Nanterre, wszyscy są bliżej. W tym tygodniu rozgrzewki poprowadzi Margret [Guðjónsdóttir], która pracowała z Gisèle wcześniej przy *This is how you will disappear* i *Kindertotenlider*.

Gisèle przypomina: żadna z waszych postaci nie jest profesjonalnym tancerzem. Pamiętajcie o tym: „Try to remember non-dancer dancing". Theo mówi, że może potrzeba innych słów, żeby dotrzeć do tych samych jakości, które wcześniej nazywali *dynamics*, *flow* etc. Gisèle się zgadza, mówi, że najważniejszy jest efekt. Namawia tancerzy, żeby wyobrazili sobie, że są w innej przestrzeni, że to party gdzieś ich przenosi, że dzięki ubraniom i atmosferze stają się kimś innym. *Sliding* być jak ruch na karuzeli, kiedy tracimy kontakt

wzrokowy, nie ogarniamy, kto jest w pobliżu, a kto nie, bo wszystko dzieje się zbyt intensywnie. Nie ma to być technicznie doskonała sekwencja, ale coś ekscytującego, efekt tajemniczej siły wprawiającej ciała w ruch.

29 sierpnia 2017, Le Manège, Reims

Notuję myśl Margret: „feeling is believing". Chodzi o to, że jeśli coś pojawia się w ciele jako impuls, jest to reakcja na realność, uznanie, że to coś (co odczuliśmy) istnieje. Druga część rozgrzewki przemieniła się w imprezę. Podczas omówienia Henrietta wyznaje, że czuła się bardzo uwrażliwiona, delikatna. Że płakała i miała poczucie obcości – że nagle nie zna nikogo na parkiecie. Gisèle uspokaja, że każda jakość, która się pojawi, ma sens i trzeba za nią podążać. To jak podróż bez presji i celu. Po prostu chodzi o to, żeby iść dokądś razem: „słuchajcie siebie, macie różne kolory, przedstawienie się do tego dostosuje".

2 września 2017, Le Manège, Reims

Śmierć. Jej obecność krystalizuje się podczas rozgrzewki. Na jej ostatnim etapie – medytacji – wszyscy leżą na czarnej podłodze, od której bije chłód. Gdzieś tam, pod spodem, jest prawdziwa ziemia. Ze swoją gliną, odłożonymi szczątkami roślin i zwierząt, nieokreślonym organicznym szlamem, będącym źródłem wilgoci. Każdy tancerz na własny sposób praktykuje bycie poza swoim ciałem. Ćwiczę to i w ten sposób docieram – jak okiem-dronem – do innych. Zaglądam w ciemną czuprynę Massimo, przyglądam się skórze Tyry, zgięciu w ręce Marine. Bezwstydne podglądactwo przekształca się w bliskość ufundowaną na wspólnym bezruchu. Patrzę na nich „martwych". Niektórzy są jak cienkie kartki papieru przyklejone do podłogi, inni na boku, jak postrzeleni, ktoś z rękami złożonymi na piersiach.

„Macie już wszystko, wiecie, jak grać, znacie swoje postaci, teraz chodzi o to, żebyście coraz bardziej się tym bawili, cieszyli, grali na tym instrumencie" – Margret mówi o emocjonalności. Że jeśli jest się cały czas na jej wyżynach, każdy ruch jest uzasadniony, kupujemy wszystko. I każdy z osobna powinien pracować nad tym, żeby to utrzymać.

5 września 2017, Le Manège, Reims

Przed rozgrzewką omówienie. Najważniejsze jest to, że w ostatnim tygodniu wszyscy zrobili duży postęp, jeśli chodzi o obecność, bycie głęboko w postaci. Przyniosło to inny rodzaj nastroju, bardziej mroczny. Jest go teraz trochę za dużo. Gisèle: „Mrok nie jest głębszy od radości. A oba te stany mogą być powierzchowne. Nie chodzi o to, żeby trzymać się planu od A do Z. Taka jest struktura spektaklu – pozwalająca na wolność. Trzeba brać pod uwagę impulsy. Nie popełnicie błędu, o ile będziecie szczerzy".

24 października 2017, Le Maillon, Strasbourg

Taniec w parach do *Enter the Ninja* Die Antwoord. Tancerze stają się widzami, siedzą w kółku, podczas gdy w środku wybrana dwójka tańczy. Inni oceniają, krzyczą, kibicując. To rodzaj pokazu, który ma im dać intensywność, ośmielić. Anja się wczuwa. Obserwując, szaleje razem z nimi. Mówi, że nie chodzi tylko o formę, ale o wolność wewnętrzną: „Przeskakiwanie między emocjami mówi dużo o waszej historii". Gisèle puszcza hip-hopowe piosenki. Uruchamiają one rodzaj grubych, intensywnych ruchów, są zmysłowe, ciężkie, cielesne. Co czerpiemy z popkultury? Przede wszystkim emocje. Anja: „teraz nie widzimy już choreografii, tylko grupę tańczących razem ludzi".

8 listopada 2017, Le Maillon, Strasbourg

Premiera. Katja daje mi przed rozgrzewką prezent – małą paczuszkę z liścikiem i ziemią z *Crowd*. Można jej użyć jako talizmanu, rzucić zaklęcie lub użyć jako nawozu do kwiatów. Na razie chowam ją w bezpieczne miejsce. Gisèle mówi, że najlepsze, co mogą dziś dać publiczności, to jak najwięcej siebie. Wtedy wszystko zadziała. Jesteśmy podekscytowani. Rozmawiam z Theo na papierosie o tym, że oboje uważamy za dziwny fakt, że publiczność przyjdzie dziś na spektakl. Tyle obcych ludzi. Dlaczego i po co? Pytam go, czego słucha w słuchawkach przed wejściem na scenę. Głównie folku. Ale ma też jedną piosenkę, która jest kiczowata i szczególnie go uruchamia. Myślę o tym, że mam w sobie cząstkę każdej z postaci, jakbym przez te tygodnie zaabsorbowała je alchemicznym sposobem. Przypominają mi się wszystkie piosenki, które od grudnia słyszałam na próbach. Myślę też o teatrach, zapleczach, mieszkaniach, ulicach, przystankach i dworcach, które mijałam i w których spędzałam dużo czasu przez te tygodnie. Wszystkie one tworzą mój prywatny tłum obrazów, pejzaż *Crowd*. ■

Dziękuję Instytutowi Adama Mickiewicza (w szczególności Joannie Klass i Michałowi Rogulskiemu) za wsparcie moich wizyt studyjnych we Francji.

[1] Kiedy zaczynałam pisać ten dziennik, nieznany był jeszcze tytuł spektaklu. Został on ustalony w lutym 2017 r.
[2] „Wykonanie ruchu sakkadowego oka wymaga dwojakiego rodzaju pobudzeń mięśni gałkoruchowych. Pierwsze, to krótkie pobudzenie impulsowe, szarpnięcie gałką oczną, określane także jako część fazowa pobudzenia sakkadowego. Drugie, to statyczna zmiana napięcia mięśni gałkoruchowych tak, aby po zakończeniu sakkady oko utrzymywało stabilne położenie na nowej pozycji fiksacji". Więcej na temat ruchu sakkadowego można przeczytać w artykule Jana Obera, Jacka Dylaka, Wojciecha Gryncewicza, Elżbiety Przedpelskiej-Ober, *Sakkadometria – nowe możliwości oceny stanu czynnościowego ośrodkowego układu nerwowego*, „Nauka" 2009 nr 4, s. 109-135.



Z GISÈLE VIENNE rozmawia KATARZYNA TÓRZ

„CHODZI O TWOJĄ HISTORIĘ"

Czy myślisz, że teatr bez publiczności jest możliwy? Czy potrzebujesz publiczności?

To zależy, co rozumiesz pod hasłem „bez publiczności". Jeśli ty i ja jesteśmy obecne na próbie, to wystarczy, żeby stworzyć publiczność. Ale rzeczywiście uważam, że spektakl może wydarzyć się bez widzów. W *Crowd* poprosiłam performerów, żeby nie byli na scenie dla publiczności, ale przede wszystkim dla siebie, dla grupy, dla doświadczenia. To powinno być priorytetem. Myślę, że to rozumieją i podążają w tym kierunku. Pewnie niektórzy z nich już tam dotarli, inni są w drodze. Bardzo dobrym przykładem ilustrującym ten priorytet jest Anja Röttgerkamp grająca w *Kindertotenlieder*. Obecność publiczności jest dla niej interesująca i ją stymuluje, ale z całą pewnością Anja jej nie potrzebuje i gra z bardzo dużą intensywnością także bez niej. Na scenie jest przede wszystkim dla samej siebie, to doświadczenie pozwala jej być z innymi performerami i publicznością, gdy są obok. Głębokość doświadczenia, otwartość, wrażliwość i szczerość, wyznaczające jej relację z ciałem i z otoczeniem składają się na niezwykłą jakość obecności Anji na scenie. Ten esencjonalny, bardzo głęboki wymiar scenicznej obecności performera jest, z mojego punktu widzenia, najbardziej szczodrym sposobem grania dla widzów.

***Jerk* jest niemożliwy bez nas – publiczności.**

To zupełnie inny spektakl. Widzowie są tam także bohaterami, częścią gry. Jonathan Capdevielle naprawdę się do nich zwraca, mówi, że są studentami psychologii, którzy przyszli

Kindertotenlieder; fot. © Mathilde Darel

zobaczyć jego spektakl lalkowy. Ciekawi mnie bardzo wiele spraw związanych z publicznością. Publiczność daje ramę, strukturyzuje pracę. Jeśli spotkanie z nią nie byłoby przewidziane, dynamika pracy byłaby inna. Publiczność umożliwia mi wstęp na inny poziom zaangażowania w spektakl. Choć od momentu, kiedy zostaje jej pokazany, nadal nad nim pracujemy, uznaję go za gotowy do tego, żeby inni go zobaczyli, i nadal doświadczam ewolucji mojej perspektywy. Mogę powoli zacząć wymieniać myśli z innymi ludźmi, ponieważ podczas procesu prób raczej tego nie robię. Chodzi więc o zrozumienie wielu możliwych dróg odbioru spektaklu. Kontakt z publicznością rzuca inne światło na elementy, które poddawałam nadmiernej analizie. Jestem coraz bardziej ciekawa jak inni postrzegają, czują, rozumieją, identyfikują coś jako znak i jak reagują na niego osobiście. W procesie prób publiczność jest i nie jest dla mnie ważna. Muszę pozostawić sobie otwartą perspektywę. Tak jak w przypadku performerów, tak jeśli chodzi o moją pracę, najważniejsze jest dla mnie to, że wynika ona z głębokiej potrzeby, z mocnego doświadczenia, przez które przechodzę. Tylko wtedy mogę podzielić się czymś najbardziej autentycznym.

Prawdopodobnie jestem najbardziej surowym widzem swojej własnej pracy. Właśnie dlatego powiedziałam tancerzom w *Crowd*: świetnie, jeśli publiczność jest usatysfakcjonowana, ale nie może to mnie satysfakcjonować. Nawet jeśli odbieram ten pozytywny odbiór jako duże wsparcie. Jednak nie chodzi o to, żeby być zadowolonym albo nie. Istotniejsze jest dla mnie zrozumienie tego, co i jak postrzega publiczność, wejście z nią w dialog. Duże znaczenie ma dla mnie także to, co znaczy w kontekście społecznym wspólne oglądanie spektaklu – zgromadzenie razem ludzi, po to żeby dzielili doświadczenie.

Gdy myślę o spektaklu, publiczności, performerach, o mnie samej i o wszystkich innych osobach zaangażowanych w powstanie projektu artystycznego, dziwną sprawą jest to, że widzowie mogą odbierać spektakl w bardzo osobisty sposób, podobnie jak my wszyscy – ekipa – choć jest to inne doświadczenie niż nasze. Możemy o tym rozmawiać i wymieniać się wrażeniami, być w intymnej relacji ze spektaklem, ale przeżywamy zupełnie inne historie i niekoniecznie będzie to intymność między nami. Nawet jeśli to społecznie współdzielone doświadczenie wydaje się kreować pozytywne odczucia. Zawsze zaskakują mnie reakcje widzów. Oczekiwałam i oczekuję, że *Crowd* będzie wytwarzało bardzo wyraźny obraz – hipnotyczny, dwuwarstwowy, wywołujący u widzów poczucie przypominające to po zażyciu narkotyków, a zarazem bardzo wyostrzające percepcję. Kiedy oglądam *Crowd* mam nadzieję, że dzielę to poczucie z innymi widzami, i że obraz sceniczny działa intensywnie. Przyjmuję takie założenie w czasie prób, ale na szczęście nie wiem na pewno, że publiczność spotka się ze spektaklem w ten właśnie sposób. Ale nawet jeśli okaże się, że jest to zupełnie inne spotkanie, nie stanowi to dla mnie problemu, tak długo jak pozostaje to ciekawe dla widzów.

Co napędza cię w pracy?

Bardzo silnym motorem jest miłość. Żeby pracować, muszę kochać. Nie ukrywam tej emocjonalnej stymulacji. To uczucie, które przekracza horyzont związany z relacjami międzyludzkimi, mimo że w miłości to właśnie ludzie odgrywają kluczową rolę. *I Apologize* to dla mnie bardzo radosny, ekscytujący spektakl, mający energię koncertu rokowego, na przykład The Swans. Oczywiście jest ciężki, ale wychodzisz z niego silniejsza. Choć znam osoby, dla których byłby głośny i zbyt mroczny. W przypadku *I Apologize* reakcje widzów są zupełnie inne niż się tego spodziewałam. Niektórzy odebrali przedstawienie jako pełne przemocy, większość uznała je za coś strasznego. Mogę się więc bardzo mylić, próbując odgadnąć podczas procesu przyszły odbiór mojej pracy. Ale nie ma to większego znaczenia, ponieważ to, co robię, nie jest rozrywką. Nie łączy mnie z widzami żaden kontrakt obiecujący, że będą się śmiać, bać, płakać… nawet jeśli tak się dzieje podczas oglądania moich spektakli. W sztuce umowa z publicznością oznacza dla mnie stworzenie wewnętrznej przestrzeni, gdzie widzowie mogą na najróżniejsze sposoby oddać się refleksji. Chcę zapewnić im bardzo intymny interior mocnych doświadczeń. Ich natura może być bardzo różna. Właśnie to jest piękne, każda osoba korzysta z tej intymnej przestrzeni inaczej, choć jesteśmy w teatrze razem, tego samego wieczoru.

Czy uważasz swoją twórczość za autobiograficzną?

Myślę, że koniec końców moja twórczość jest bardzo autobiograficzna, ale nigdy nie zaprezentowałabym jej w takiej formie. Zaskakuje mnie to, jak bardzo życie i sztuka wzajemnie się transformują, wpływają na siebie. Obsesje, pragnienia, które mną kierują, zasilają także w najlepszym sensie moją pracę, w przeciwnym razie to, co robię, byłoby bardzo suche. Nie dla wszystkich, ale dla mnie. Jeśli *Crowd* uważam za tak zmysłowy, tak pełen pragnienia, ekscytacji, jeżeli tak bardzo porusza – może to być dla mnie coś pozytywnego, ale także bolesnego lub wprowadzającego w konfuzję. Ten emocjonalny aspekt pracy bardzo mnie interesuje. Moja sztuka jest więc osobista, ale w taki sposób, że trudno odgadnąć co jest prywatne a co nie. Przede wszystkim mam nadzieję, że tworzę w sposób otwarty, tak, że spektakl dla każdego widza może stać się czymś autobiograficznym. Myślę, że możliwa jest komunikacja poprzez sprawy, które głęboko nas dotykają; na przykład podczas rozmawiania o śmierci albo miłości istnieje gdzieś generalne podziemne połączenie. Właśnie dlatego, kiedy oglądasz *Crowd* moja historia nie ma znaczenia, chodzi o twoją historię.

Jaka jest twoja definicja teatru politycznego? Czy w ogóle cię on obchodzi?

Myślę, że istnieje polityczny aspekt w tym, że dziś wieczorem w Kaaitheatre pokazujemy *Crowd*, w tym, kto przychodzi do teatru, co konkretnie się tam wydarzy. Na tym polega społeczny aspekt teatru: co to znaczy, że ludzie się gromadzą, jakie są efekty tego zgromadzenia. Pojawia się też pytanie o kontekst ekonomiczny. Dlatego właśnie książka

George'a Bataille'a *Część przeklęta* [fr. *La Part maudite*, 1949] jest dla mnie tak istotna. Porusza temat ekonomii sztuki i tego jaki rodzaj sztuki jest zapewniony przez system. To, jak produkuję swoją sztukę, za czyje pieniądze, jest także wyborem politycznym. Ma to dla mnie duże znaczenie i uważam, że sztuka powinna być szczególnym miejscem nakładów, które nie są produktywne. Niestety nie zawsze tak jest. Ta specjalna ekonomiczna przestrzeń dedykowana utracie, zajmująca się głębokimi symbolicznymi przeżyciami, istniała w wielu społeczeństwach od tysięcy lat, zanim nie wymazał jej kapitalizm.

Jak angażujesz się w relacje społeczne?

Najbardziej wybuchową mieszanką, która czyni nas otwartymi obywatelami, jest starcie między doświadczeniem emocjonalnym i intelektualnym. Kiedy ma ono miejsce, działa jak bomba. Myślę, że właśnie to skłoniło mnie do zwrotu od filozofii ku sztuce i dlatego w swojej pracy staram się poruszyć umysły i emocje publiczności. Chodzi o emocjonalną i umysłową gimnastykę, o inspirowanie widzów tak skutecznie, jak tylko potrafię. Jest to dla mnie aktywność w najwyższym stopniu polityczna. Jak stymuluję duszę i uczucia? Jak kwestionuję samą siebie? Jak wprawiam siebie w ruch? Jak patrzę na siebie samą w perspektywie? Stawiając te pytania, interesują mnie kwestie percepcyjne. To właśnie one są kluczowe i dlatego tak bardzo cenię sztukę, która prowokuje ten rodzaj doświadczenia – głębokie kwestionowanie. Według mnie może ona sprawić, że umieszcza się swoje myśli i odczucia w szerszej perspektywie. To największy polityczny efekt sztuki, jakiego doświadczyłam. Jeśli ktoś po lekturze książki myśli i czuje inaczej niż wcześniej, to jest to doświadczenie otwierające, wysiedlające.

Tego rodzaju doświadczenia umacniają ludzi, ponieważ mniej się boją, są ośmieleni, cenią i potrafią cieszyć się wątpliwościami, traktują je jak stymulację. Nie pragną desperacko wyjaśnień za cenę akceptacji jakiegokolwiek rodzaju odpowiedzi. Sztuka może stworzyć nowe kanały postrzegania i rozumienia, jest w stanie otworzyć nas na inne języki percepcji. Ta zdolność wynalezienia na nowo sposobu, w jaki czytamy świat, jest kluczowa. Moją ambicją jest podzielać ten gest podważania. Myślę, że jest wiele różnych dróg interakcji ze społeczeństwem, ale ja używam właśnie tego sposobu. Jeśli ktoś pracuje jako psychoterapeuta, kucharz albo nauczyciel jogi, także może upodmiotowić [*empower*] obywateli, ale w zupełnie inny sposób. W społeczeństwie jest wiele funkcji, które przyczyniają się do wykreowania wyemancypowanego, silniejszego obywatela i nie czynią z ludzi bardziej przestraszonych, oniemiałych, pokurczonych.

Tymi różnymi perspektywami są też dla mnie ekonomia, sam spektakl, teatr, przestrzeń. Wtedy wydarzenia same w sobie stają się bardzo wyrazistymi aktami politycznymi. Szkoda, że rzadko jest to analizowane w taki sposób. Zawsze powtarza się taki pogląd: „sztuka polityczna musi odnosić się wprost i w sposób widoczny do tematu politycznego". Nawet w *Crowd* niektórzy ludzie dopatrują się odniesień do wydarzeń w listopadzie 2015 [seria zamachów terrorystycznych w Paryżu – przyp. KT], ale na pewno nie jest to nawiązanie wprost. Nie szukałam go, choć z czasem dotarło do mnie, że może się ono pojawić.

Ja też miałam myśli o zamachach terrorystycznych w Paryżu czy Istambule. Nasza wyobraźnia przypomina schowek, czasami niektóre obrazy wyzwalają z niepamięci konkretne wspomnienia.

W swojej pracy nigdy nie odnoszę się do tych wydarzeń bezpośrednio, choć jestem bardzo uwrażliwiona intelektualnie na to, co się stało niemal za rogiem mojego domu. Więc ataki te miały i nadal mają na mnie duży wpływ, tym bardziej że zajmuję się tematem przemocy. Oczywiście, tworzenie sztuki, która odnosi się bezpośrednio do faktów politycznych, może być interesujące. Ale często nie jest to dobra sztuka. Tym, czego naprawdę nie lubię, jest sytuacja, kiedy sztuce towarzyszy pouczenie: „ponieważ jest to praca o Fukushimie albo o ataku na…". Taki tekst wystarczy, żeby sprzedać pracę, często nie trzeba nic więcej na ten temat powiedzieć. Nie mam litości dla faktu, że taka sztuka chce uspokajać sumienie: „o tak, widziałam dobry spektakl o skażeniu środowiska". Mam duży problem z opartą na hipokryzji relacją między publicznością, artystą, wydawcą, politykami. Świetnie, że o tym rozmawiamy. Ale co z tego? Rozmowa na jakiś temat może być fantastyczna, ale może być także przelewaniem z pustego w próżne, nie posuwać spraw naprzód. Tym, co jest polityczne w *Crowd*, jest praktyka cielesna, pracujemy intensywnie w sposób, który pozwala nam wsłuchiwać się w nasze ciała, w ciała innych, w teraźniejszość, w nasze otoczenie. Myślę, że pozwala to budować pewność, lepiej i głębiej słyszeć siebie i innych. Mogę mieć tylko nadzieję, że każdy może tego jakoś doświadczyć. To dla mnie także wspaniały sposób rozwoju krytycznego i wyemancypowanego społeczeństwa.

Bruksela, 26 stycznia 2018 

JOANNA KRAKOWSKA

CAFFE CINO, CZYLI QUEEROWA AWANGARDA

Joanna Krakowska (jotkrak@gmail.com) jest profesorką w Instytucie Sztuki PAN i wicenaczelną miesięcznika „Dialog". Ostatnio wydała książki: *PRL. Przedstawienia* (2016) i *Demokracja. Przedstawienia* (2019) w ramach serii *Teatr publiczny 1765-2015* oraz trzytomowe wydawnictwo projektu HyPaTia (2018). ORCID: 0000-0003-3604-7313

Abstract: Joanna Krakowska's "Caffe Cino, or the Queer Avant-Garde"
When in December 1958 Joe Cino opened his place on a small side street of New York, he could not have imagined that, in a fifty-square-meter space, a radically new, alternative theater movement could be born, named "Off-Off-Broadway" almost immediately by journalists from The Village Voice. Even they, however, introducing a new section under this heading, could not have foreseen that Caffe Cino's activity would become a turning point for queer performance and, to a certain extent, the entire alternative art scene in the sixties defined by gender ambiguity, sexual ambivalence and homosexual openness.

Key words: queer theater, Off-Off-Broadway, Stonewall, camp, underground, Jack Smith, La MaMa

Kryminalna awangarda

„Zawsze łamaliśmy prawo. Cokolwiek robiliśmy, łamaliśmy prawo. Bo robiliśmy rzeczy, których nikt wcześniej nie robił"[1] – mówi Ozzie Rodriguez. Albo nikt wcześniej nie robił jawnie.

Proces dekryminalizacji stosunków homoseksualnych ciągnął się w Stanach Zjednoczonych przez pięćdziesiąt lat. Jako pierwszy przestał je ścigać stan Illinois w 1961 roku, w Nowym Jorku zliberalizowano prawo w 1980, a w czternastu stanach uznano prawa osób homoseksualnych dopiero w 2003 roku na mocy wyroku Sądu Najwyższego w sprawie „Lawrence przeciw stanowi Teksas". Sąd Najwyższy stwierdził wówczas, że penalizowanie kontaktów homoseksualnych w Teksasie jest sprzeczne z konstytucją, i rozszerzył ten wyrok na pozostałe stany, gdzie obowiązywało jeszcze podobne prawo – uznał w ten sposób legalność relacji seksualnych między osobami tej samej płci na obszarze całych Stanów Zjednoczonych. Jedynie armii respektowanie tego prawa zajęło jeszcze kilka lat – do 2011 roku.

Innymi słowy, całkiem do niedawna – a z pewnością jeszcze w czasach undergroundowej rewolty i rewolucji seksualnej lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych – za homoseksualizm można było karać więzieniem, grzywną, pozbawieniem praw publicznych, a zdarzały się nawet odmowy wydania prawa jazdy.

Tak zwana „dekryminalizacja sodomii" nie wyczerpuje, oczywiście, prawnych aspektów przemian obyczajowych dokonujących się w ciągu tych pięćdziesięciu lat. Choćby o dostępność pigułki antykoncepcyjnej dla kobiet niezamężnych trzeba było także walczyć sądownie. Dopiero w 1972 roku, dwanaście lat od jej wprowadzenia do sprzedaży w amerykańskich aptekach, Sąd Najwyższy w sprawie „Eisenstadt przeciw Bairdowi" zawyrokował, że ograniczenie prawa do antykoncepcji jedynie do par małżeńskich jest sprzeczne z konstytucją. I nie chodzi tu, rzecz jasna, o kwestię apteczną, ale o zakres kontrolowania przez państwo życia osobistego obywatelek i obywateli.

Najbardziej jednak kontrowersyjną i niejednoznaczną kwestią pozostaje coś tak trudnego do zdefiniowania i ujęcia w normę prawną jak „przyzwoitość". Żadne administracyjne i karne działania władzy nie wchodziły tak często w konflikt z konstytucyjnie zagwarantowaną wolnością słowa, czyli tak zwaną Pierwszą Poprawką, jak te, których przesłanką była obrona moralności. Tyle że, wedle wykładni Sądu Najwyższego, obsceniczność została wyłączona spod ochrony konstytucyjnej, a to, jak ją definiować i decydować, co jest nieprzyzwoite, a co nie – zostało pozostawione do uznania sądów stanowych, a zatem zależało całkowicie od miejscowych zapatrywań obyczajowych. Jeszcze w połowie ubiegłego wieku za nieprzyzwoite, a zatem za nielegalne, uznawano więc nagość, pornografię, dystrybucję informacji i materiałów antykoncepcyjnych, a także prywatne listy zawierające seksualne treści. Od późnych lat pięćdziesiątych niemal do dziś w kolejnych sprawach sądowych regulowano albo deregulowano kwestię rozpowszechniania „nieprzyzwoitości", ale samo pojęcie sprawiało wymiarowi sprawiedliwości kłopot nie lada. Ani odwoływanie się do „odczuć przeciętnych obywateli", ani do „społecznej wartości utworów", ani tworzenie kilkustopniowych testów na nieobyczajność nie mogło przynieść w tej mierze definitywnych i niekwestionowanych rozstrzygnięć. Tym samym prawo zabraniające rozpowszechniania „obscenicznych treści" można było stosować instrumentalnie, uznaniowo i interesownie, a powołując się na nie – wydawać rozmaite zarządzenia, zakazy i nakazy.

A jeśli dodać do tego przepisy przeciwpożarowe, przepisy dotyczące najmu, sprzedaży alkoholu, wydawania licencji teatralnych i wszelkie inne, trudno się dziwić, że twórczość, obyczajowość i osobowości nowojorskiego Downtown wchodziły w permanentny konflikt z prawem i jego stróżami, jeśli tylko ci przejawili taką wolę. Charakter tych naruszeń był wszechstronny, od niczym nieskrępowanej ekspresji twórczej

po akty obywatelskiego nieposłuszeństwa. Charakter represji i metody policji były zaś zupełnie tradycyjne: naloty, prowokacje, konfiskaty, mandaty, zamykanie lokali i cofanie licencji.

Kiedy w 1966 roku w teatrze Playhouse of the Ridiculous wystawiono sztukę Ronalda Tavela o Indirze Gandhi *Indira Gandhi's Daring Device*, towarzyszył temu dyplomatyczny skandal, niezupełnie zresztą wiadomo, z jakiego powodu. Może ze względu na tytułową bohaterkę, może z powodu trzymetrowego członka w stanie erekcji, z którym paradował jeden z aktorów, a może z powodu podejrzenia, że inscenizację wspomagały władze wrogiego Pakistanu, skoro na afiszu pojawiła się nazwa pakistańskiej restauracji, z której wypożyczono sztućce i talerze na potrzeby spektaklu. W każdym razie Ronald Sukenick w swojej książce o nowojorskiej bohemie przytacza wspomnienie Tavela, którego odwiedzić miało trzech eleganckich i grzecznych panów z FBI, którzy w związku z naciskami ze strony ambasady indyjskiej, zagrozili:

> Ten teatr nie działa legalnie, podobnie zresztą jak [...] pięćdziesiąt innych teatrów z kręgu off-off-Broadway. Istnieją one [...] bo tak się podoba władzom miejskim, ale mogą być zamknięte z dnia na dzień z powodu niezliczonych szczegółów technicznych. I tylko od was zależy, czy zdejmiecie przedstawienie z afisza, czy też wywalicie pięćdziesiąt teatrów z artystycznego interesu... (Sukenick, 1995, s. 224-225).

Być może zresztą ten akurat szantaż jest konfabulacją Tavela, albo autor książki, który przywołuje te słowa, nieco je ubarwia:

> Byłem sam: nie miałem żadnego poplecznika – kończy Tavel, a w jego oczach fauna pojawia się wyraz prawdziwej udręki (tamże).

Trudno dziś stwierdzić, czy sztukę w końcu z afisza rzeczywiście zdjęto, czy zeszła z niego sama, ale tak czy inaczej, był to, jak zresztą widać, czas narastającego konfliktu dramatopisarza z reżyserem i dyrektorem teatru, Johnem Vaccaro, który zakończył się ich rozstaniem. Nie zmienia to jednak faktu, że wizyty funkcjonariuszy w lokalach, gdzie odbywały się występy, były wówczas na porządku dziennym.

Nowojorski underground funkcjonował w dużej mierze poza prawem, a brak odpowiednich licencji czy naruszanie umów najmu lokali, gdzie przedstawienia się odbywały, stawało się pretekstem do policyjnych nalotów. W najbardziej znanym teatrze offowym, Café La MaMa, Ellen Stewart od frontu prowadziła sklep z konfekcją, który sąsiedzi uważali za burdel i wzywali policję, widząc przybywających tam wieczorem gości. Występy w Caffe Cino z pewnością mogły odbywać się tylko dzięki korupcji. Raczej nie z powodów artystycznych wystawiono tu kilkakrotnie sztuki autora, który na co dzień pracował jako inspektor w wydziale licencji i zezwoleń nowojorskiego magistratu. Regularne haracze wypłacano nie tylko policjantom, ale i funkcjonariuszom rozmaitych służb miejskich, straży pożarnej, gazowni i elektrowni. Prąd w lokalu był zresztą kradziony, bo tak się złożyło, że chłopak Joego Cino, z zawodu elektryk, potrafił nielegalnie podłączyć instalację do miejskiej sieci. Światło w kawiarni pojawiało się zatem dopiero po zmierzchu, kiedy zapalały się latarnie uliczne.

W powieści Roberta Patricka, osadzonej w klubowym teatrze wzorowanym na Caffe Cino, jest scena, w której tuż po spektaklu *The Wilde Philosophy* – skompilowanym z fragmentów poematów, opowiadań i listów Oscara Wilde'a, a kończącym się słowami lorda Alfreda Douglasa, kochanka, który doprowadził go do zguby: „jestem miłością, która nie śmie wymówić swojego imienia" – w lokalu pojawia się policjant:

> Wszystko momentalnie ucichło. Joe podniósł się z ambasadorską godnością, by przywitać oficera i ze spokojem poprowadził go na zaplecze. Kilka chwil później funkcjonariusz pojawił się z powrotem, zapinając kieszeń koszuli. Przeszedł wzdłuż szpaleru odwróconych plecami gości i bardzo powoli opuścił lokal. Joe wyłonił się z zaplecza, machnął ręką nad głową tak, jakby odganiał muchy, a impreza odpaliła z całym impetem, niczym zatrzymany na moment film (Patrick, 1998, s. 58-59).

Skorumpowanie policji w tym czasie było legendarne i mogło się realizować bezkarnie, zwłaszcza w miejscach gromadzących homoseksualną klientelę i publiczność. A skoro te zachowywały na ogół status prywatnych klubów, gdzie trzeba było zostać wprowadzonym, znać zwyczajowe hasła czy kody zachowań, to ten nurt ówczesnej amerykańskiej alternatywy był w pewnym sensie formą „zorganizowanej przestępczości". Wiąże się to zresztą z wydarzeniami 1969 roku w barze Stonewall. Policja pobierała haracz także od właścicieli tego baru i zapewne właśnie niezadowolenie funkcjonariuszy z jego wysokości stało się pośrednią przyczyną zamieszek. W telewizyjnym programie Stephena Colberta mówił o tym Jim Fouratt, działacz ruchu LGBTQ, którego początki sięgają właśnie tamtych wydarzeń:

> FOURATT: Stonewall to był mafijny bar w Greenwich Village.
> COLBERT: Mafijny?
> FOURATT: Tak, mafia to zorganizowana przestępczość, Stephen. (*Colbert się obrusza i stwierdza, że wie, co to jest mafia.*) To były jedyne miejsca, gdzie geje i lesbijki mogli przychodzić, bo homoseksualizm był w Nowym Jorku przestępstwem, tak zresztą jak niemal w całym kraju. Stonewall to był podły lokal, który wyglądał jak w filmie o latach trzydziestych tajny bar w czasach prohibicji z oknami zasłoniętymi od frontu. Tego dnia – to był piątek, gorące lato, wczesny wieczór – przyjechała policja po swój haracz. Może cię szokować, że policja brała pieniądze od zorganizowanych przestępców, ale rzeczywiście brała i tak było właśnie tym razem. Tylko że w barze zrobiło się jakieś zamieszanie, bo policjanci dostali za mało kasy, a ludzie zaczęli sobie z nich żartować. Nie ma w tym nic nadzwyczajnego....

> COLBERT: Nie cierpię, jak geje kpią sobie z ludzi. To jest wasza najgorsza broń.
> FOURATT: Owszem, umiemy jej używać… więc w barze była wtedy transwestytka – kobieta przebrana za mężczyznę – która tym policjantom coś dogadała i jeden z nich uznał to za obrazę i aresztował ją, założył kajdanki i wsadził do samochodu, który parkował przed barem. Kiedy się w tym samochodzie znalazła, jako że była to bardzo męska transwestytka, zaczęła tym samochodem huśtać, a ludzie zaczęli gromadzić się dookoła. Tymczasem w jakiś niepojęty sposób udało jej się uwolnić ręce z kajdanek, a ponieważ policjant nie zamknął samochodu, wydostała się bez trudu. I to był kluczowy moment tego wieczoru – nie w barze, ale na zewnątrz – gdy ludzie zobaczyli jej potężną postać uwolnioną z policyjnego wozu, zaczęli wznosić okrzyki i coś się takiego stało…
> COLBERT: Chcesz powiedzieć, że to lesbijka wywalczyła prawa gejom?
> FOURRAT: Tak, Stephen, zdaję sobie sprawę, iż wielu ludzi nie rozumie, że lesbijki są częścią naszego ruchu.
> COLBERT: Nic o tym nie wiedziałem! Nie miałem pojęcia. Myślałem, że macie radykalnie odmienne cele.
> FOURRAT: Zasadniczo mamy takie same – chodzi nam o wolność (*The Colbert Report*, 2009).

Żarty żartami, ale geneza buntu sięga właśnie klubowych początków undergroundu, czyli pierwszych prób, jakbyśmy dziś powiedzieli, publicznego i scenicznego performowania gejowskiej tożsamości, co wówczas, skoro homoseksualizm był nielegalny, można uważać albo za akt przestępczy, albo *stricte* polityczny.

Szczególnym przypadkiem represji był wprowadzony w nowojorskich barach przez władze miejskie zakaz obsługi i sprzedaży alkoholu osobom homoseksualnym. Zdarzało się, że klienci byli wypraszani, w tym także Allen Ginsberg, który podobno nawet się nie awanturował, tylko wstał i wyszedł, gdy w klubie The Dom poinformowano go o obowiązującym przepisie. Może faktycznie, jak twierdzi autor monografii tego klubu, pochodzący z Polski właściciel bał się, że The Dom mógłby stać się gejowskim klubem (zob.: Błaszczak, 2018, s. 75)? Z drugiej strony jednak, wynajmował salę Warholowi na jego multimedialne performanse *Exploding Plastic Inevitable* z filmami w rodzaju *Kiss* czy *Harlot* i koncertami Velvet Underground. Za artystyczno-obyczajową rewoltą trudno było nadążyć nawet z własnymi uprzedzeniami…

Mniej więcej w tym właśnie czasie trójka homoseksualnych przyjaciół postanowiła przetestować dyskryminacyjne praktyki nowojorskich barów. 22 kwietnia 1966 na łamach „New York Timesa" ukazała się notatka zatytułowana *Trzech zboczeńców doprasza się wyrzucenia z baru* z podtytułem: *Ale dopiero w czwartym odmawiają im obsługi*:

> Trzech homoseksualistów rzuciło wczoraj wyzwanie regulacjom wprowadzonym przez State Liquor Authority, na które powołują się niektórzy barmani, nie sprzedając alkoholu dewiantom seksualnym. Natrafili jednak na pewne trudności ze znalezieniem baru, gdzie odmówiono by im obsługi. Okazało się, że pierwsze miejsce, które trzej przedstawiciele Mattachine Society, stowarzyszenia działającego na rzecz poprawy sytuacji osób homoseksualnych, chcieli sprawdzić – było zamknięte. W dwóch kolejnych lokalach, mimo że uprzedzili menadżerów, iż są homoseksualni, podano im alkohol z ochotą. Ale w czwartym lokalu, w barze U Juliusza na rogu Waverly Place i 10 Ulicy w Greenwich Village, kiedy powiedzieli barmanowi, że są homoseksualistami, ten odmówił im obsługi.
> W związku z tym, Dick Leitsch, przewodniczący Mattachines i jeden z trzech mężczyzn biorących udział w teście, zapowiedział, że w imieniu stowarzyszenia złoży skargę do SLA w tej sprawie.

Gazeta donosi także, że w tym zamkniętym lokalu, od którego aktywiści zamierzali zacząć swój *sip-in* (na wzór protestu *sit-in* w Greensboro w Północnej Karolinie, jaki sześć lat wcześniej prowadzili Afroamerykanie w jednym z barów, które odmawiały im obsługi), wisiała tabliczka „If You Are Gay, Please Go Away", czyli „Jeśli jesteś gejem, odejdź, proszę". Z kolei szef pierwszego baru, który udało się wystawić na próbę, śmiał się z tych rzekomych przepisów i twierdził, że nic o nich nie wie, a gdyby nawet wiedział, to by ich nie stosował, bo jak sam pije, to nikt mu nie będzie zaglądał w orientację. Niewykluczone więc, że przepisy obowiązywały nie tyle formalnie, ile zwyczajowo, i służyły raczej do zastraszania właścicieli przez policję i wyciągania od nich łapówek.

Policyjne naloty miały jednak czasem poważniejsze skutki, jak w przypadku filmu Jacka Smitha *Flaming Creatures*, którego nowojorskie pokazy obarczone były poważnym ryzykiem. Od premiery, w kwietniu 1963 roku w Bleecker Street Cinema, było wiadomo, że jest to film zawierający wszelkie treści spełniające definicję obsceniczności, jakkolwiek by ją formułować: seks, nagość, gwałt, orgia, trans, drag i trzęsienie ziemi. Andy Warhol, który z pewnością go oglądał, wkrótce potem kupił sobie kamerę, a kilka miesięcy później trafił z nią przypadkiem na plan nowego filmu Smitha *Normal Love*. W ten sposób powstał jego pierwszy własny film, czterominutowa, kolorowa kronika zatytułowana: *Andy Warhol Films Jack Smith Filming „Normal Love"*.

W tym samym czasie Jonas Mekas założył Filmmaker's Cinematheque, która później przekształciła się w Anthology Film Archives – do dziś jedną z największych kolekcji filmów awangardowych – i zgromadził wokół siebie prężne środowisko eksperymentujących filmowców z Jackiem Smithem jako gwiazdą oraz początkującym artystą, Andym Warholem. Kiedy w grudniu 1964 roku Jack Smith został uhonorowany specjalną nagrodą pisma „Film Culture" za *Flaming Creatures*, oficjalną ceremonię uświetnić miał pokaz filmu w Tivoli Theatre przy Ósmej Alei, do czego jednak nie doszło, bo kierownictwo kina, zaalarmowane treścią filmu Smitha, w ostatniej chwili odwołało pokaz. Nagrodę wręczono reżyserowi przed kinem, na dachu samochodu, w obecności kilkuset

niedoszłych, a wściekłych, widzów. Jonas Mekas mógł zaś efektownie rozpocząć swoją kampanię przeciw cenzurze…

W lutym 1964 roku *Flaming Creatures* wraz z nowym filmem Smitha *Normal Love* oraz z dodatkiem w postaci kroniki Warhola *Andy Warhol Films Jack Smith Filming „Normal Love"* udało się dwukrotnie pokazać w New Bowery Theatre, ale do trzeciego pokazu już nie doszło. 3 marca 1964 roku do kina wkroczyła policja, przerwała seans, zatrzymała zarówno filmy, jak i sprzęt, aresztowała organizatora projekcji Jonasa Mekasa, operatora, kasjerkę i biletera pod zarzutem rozpowszechniania materiałów pornograficznych. Wypuszczono ich, ale kilka dni później Mekas został aresztowany powtórnie za wyświetlanie filmu Jeana Geneta *Un Chant d'Amour* (1950), którego pokaz zorganizowano w ramach zbierania funduszy na opłacenie adwokata. Ostatecznie Mekas dostał wyrok z zawieszeniem, dowody jego winy zostały zaś skonfiskowane – w ten sposób dwa ekrany i dwa projektory, a przede wszystkim jedyna kopia filmu *Andy Warhol Films Jack Smith Filming „Normal love"*, przepadły na zawsze (zob.: Angell, 2014).

Na własnych warunkach

> O naszych wszelkich możliwościach życiowych dowiadujemy się z dramatów, gdzie się je przedstawia i ogląda. Osoby heteroseksualne mają do dyspozycji miliony obrazów, które mogą eksplorować i z którymi mogą eksperymentować. Osoby homoseksualne w czasach mojego dzieciństwa nie miały żadnych. Może więc nie przypadkiem tak wielu homoseksualnych mężczyzn wyobrażało sobie siebie jako kobiety: role przypisane kobietom w popularnych sztukach wydawały się bliższe naszej sytuacji niż te przypisane mężczyznom. W tych nielicznych dawniejszych sztukach, które znaliśmy z tego, że poruszają gejowskie tematy, przedstawiano nas jako: problem dla rodzin (*Gość weselny, Kotka na gorącym blaszanym dachu*), bestie dla ludzi normalnych (*The Green Bay Tree, End As a Man*), zawody miłosne kobiet (*Immoralista*, *Tramwaj zwany pożądaniem*), albo zagrożenie dla dzieci (*Niewiniątka, Nagle, zeszłego lata*). Byliśmy wdzięczni nawet za taki zniekształcony obraz nas samych, byleby tylko sztuka, którą wielbiliśmy, nas zauważyła. A u Joego pozwolono nam wreszcie opowiedzieć antyczne historie z naszego punktu widzenia i wymyślić zupełnie nowe, wyjść z cienia, postawić homoseksualne postacie na środku sceny (Patrick, 2006, s. 174).

– pisał Robert Patrick, wspominając początki homoseksualnego teatru. W założonym przez Joego Cino kawiarnianym teatrze Caffe Cino w Greenwich Village właśnie w latach sześćdziesiątych zaczęto wystawiać pierwsze gejowskie sztuki bez żadnych kamuflaży. „Caffe Cino ruszyła chyba w 1963 roku. Lokal ten oddychał wręcz pedalstwem, zniewieściałością, transwestytyzmem" – pisze Ronald Sukenick (1995, s. 165). Nie w 1963, lecz pięć lat wcześniej, i nie od razu oddychał, zwłaszcza pełną piersią. Nie od początku też był teatrem. Kiedy w grudniu 1958 roku Joe Cino otwierał swój lokal przy małej bocznej uliczce, pod adresem 31 Cornelia Street, nie bardzo chyba sobie wyobrażał, że na pięćdziesięciu metrach kwadratowych mógłby narodzić się radykalnie nowy pod każdym względem, alternatywny ruch teatralny, nazwany niemal od razu off-off-Broadwayem przez dziennikarzy „The Village Voice". W listopadzie 1960 roku nawet oni jednak, wprowadzając w swojej gazecie rubrykę pod tym – jak im się zapewne wydawało – żartobliwym hasłem, nie mogli przewidzieć, że działalność Caffe Cino stanie się punktem zwrotnym dla odmieńczego performansu, a poniekąd i dla tej całej alternatywnej sztuki lat sześćdziesiątych, w którą wpisane były dwuznaczność płci, seksualna ambiwalencja i homoseksualna otwartość. A prócz tego: całkowita wolność twórcza, czyli brak nadrzędnej władzy, regulacji i sprawowania kontroli nad kształtem, czasem, sensem, kompetencjami, kwalifikacjami, gustem i przekazem artystycznym. Najbardziej charakterystyczny motyw w historii teatru Caffe Cino dotyczy bowiem takiego właśnie sposobu kształtowania jego repertuaru:

> [Znajoma] aktorka, Regina Oliver, zabrała mnie do Cino i przedstawiła temu niewysokiemu, korpulentnemu rozrabiace za barem: Joe Cino najczęściej jedną rękę trzymał na dźwigni ekspresu do cappuccino albo dzwonił dzwonkiem na rozpoczęcie spektaklu, więc pamiętam go zawsze z jedną ręką w powietrzu. Próbowałem wręczyć mu egzemplarz sztuki, jak robił kanapkę i kawę. Ale on otworzył notes i powiedział: „Za trzy tygodnie, w piątek", zamknął notes i odsunął sztukę. Odwróciłem się do Reginy, żeby mi wytłumaczyła, o co chodzi. „No wtedy masz premierę" – odpowiedziała[2].

Tak opowiada o swoim debiucie w Caffe Cino Doric Wilson, jeden z najważniejszych wystawianych tam autorów. Jest zupełnie jasne, że Joe był całkowicie otwarty na wszelkie pomysły i przedsięwzięcia artystyczne, chociaż początkowo zamierzał chyba ograniczyć się do wieszania na ścianach obrazów zaprzyjaźnionych malarzy i organizowania poetyckich czy muzycznych wieczorów. Prędko pojawił się jednak pomysł czytania dramatów, co z kolei płynnie przekształciło się w pokazy ćwiczeń aktorskich wykonywanych przez adeptów pobliskiego studia teatralnego. Odbywało się to jeszcze zanim, w lutym 1960 roku, pojawiła się na łamach „Village Voice" pierwsza wzmianka o wystawieniu w Caffe Cino scen z *Wariatki z Chaillot* Giraudoux i jednoaktówki Tennessee Williamsa *Przeznaczone do likwidacji*. Od tego momentu można już mówić o teatrze, który w kolejnych latach przekroczy niejeden Rubikon.

Zdaniem Stephena J. Bottomsa, wielość i różnorodność wystawianych tu tekstów uniemożliwiało ukonstytuowanie się jakiegoś jednego określonego stylu, a etos Caffe Cino polegał na tym właśnie, że wszystko było tu dopuszczalne. Jedyną uwagą, jaką Joe Cino kierował do reżyserów i autorów, było: „rób, co masz robić", czyli kieruj się własnym instynktem, a nie tym, co przyjęte, dopuszczalne, konwencjonalne, uznane. Jak pisze Bottoms:

Cino rzadko, jeśli w ogóle, czytał sztuki. Wolał polegać na intuicyjnej ocenie, czy artyści mają coś oryginalnego do powiedzenia. Zapewne nieuchronnie często się mylił, czego teatralne efekty były żenujące. Wielu obserwatorów podkreśla, że znaczna część jego przedstawień w tym czasie była marna zarówno pod względem koncepcji, jak i realizacji. Ale pytanie, czy twórczość Caffe Cino była wedle konwencjonalnych kategorii „amatorska" czy „zawodowa", jest nie na miejscu. Świadomie „antykuratorska" polityka programowa, którą prowadził Joe Cino i jego rezygnacja z oceniania z góry, czy proponowana sztuka przedstawia artystyczną wartość, sprawiały, że Caffe nadawała ton swobodnemu rozwojowi i eksperymentalnej dynamice całego off-off-Broadwayu. Gdyby Cino kierował się jakimikolwiek przyjętymi standardami dramaturgicznymi (do czego w żadnym razie nie był przygotowany), w Caffe nigdy nie powstałyby najbardziej pamiętne spektakle (Bottoms, 2004, s. 55-56).

Joe Cino gwarantował artystom przede wszystkim prawo do porażki, co, jak wiadomo, jest podstawowym warunkiem eksperymentowania. A z drugiej strony, traktował przedstawienia jako wartość samą w sobie, niezależną od widzów. Dlatego, nawet jeśli na spektakl nie przychodziła publiczność (a na początku zdarzało się, że nie przychodził nikt), prosił, by aktorzy „grali do ścian" czy „grali dla domu". Artystów nie rozliczano z powodzenia mierzonego liczbą sprzedanych biletów, bo biletów w ogóle nie sprzedawano. Był to teatr, w którym nie istniała ekonomiczna presja i to, jak się wydaje,



fot. z archium Caffe Cino

stanowiło w dużej mierze o postrzeganiu Caffe Cino jako swoistej utopii, zwłaszcza przez tych, którzy ją współtworzyli.

Była to przede wszystkim zasługa właściciela, który nie tylko nie czerpał zysków ze swojego przedsięwzięcia, ale sporo do niego dokładał, pracując w ciągu dnia albo późno w nocy, między innymi w pralni, gdzie zarabiał pisaniem na maszynie. Większość osób też pracowała w Caffe Cino za darmo, podając jedzenie, zmywając, czy – jak Robert Patrick – stojąc na bramce i pilnując drzwi. Aktorzy dzielili się tym, co zebrano do kapelusza po spektaklu, ale oficjalnej gaży nie dostawali. Zarabiała kawiarnia, bo Cino w pewnym momencie przyjął zasadę, że jeśli ktoś zostaje na spektaklu, musi zamówić coś przynajmniej za dolara. Caffe Cino działało zatem najwyraźniej dlatego, że wszyscy, którzy tam przychodzili, naprawdę tego chcieli.

W jakimś sensie wydaje się to uniwersalnym przepisem na eksperymentalny przewrót, artystyczną i społeczną woltę, która niesie się dalej niż kilka przecznic. Po pierwsze, brak ekonomicznej presji i uzależnienia od wpływów za bilety. Po drugie, możliwość utrzymania się z innych źródeł niż sztuka. (Podkreślają to absolutnie wszystkie osoby kojarzone z amerykańską awangardą lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych: „Ponieważ czynsze były niskie, wiedziałam, że utrzymam się, pracując jako kelnerka cztery godziny dziennie w porze lunchu. Znalazłam pracownię i zaczęłam obserwować, co się dzieje”[3] – mówi Theodora Skipitares, rzeźbiarka i performerka.) Po trzecie, pełna wolność twórcza, polegająca między innymi na tym, że nie jest się ocenianym z góry i wedle dotąd obowiązujących kryteriów, a dotychczasowe koncepcje profesjonalizmu i artyzmu zostają podane w wątpliwość. I ostatni warunek, być może tu najważniejszy: wola naruszania tabu i wola przekraczania granicy między sublimacją a otwartością; chwila „pomiędzy”, kiedy jeszcze nie zniknął wstyd, a już ujawniła się wspólnota, coś jest jeszcze skrajnie osobiste, a już społeczne. Taki performans na własnych warunkach to z reguły początek czegoś więcej niż wrzenie w teatrze.

Teatr Caffe Cino

Mówiono, że scena w Caffe Cino miała rozmiary stolika do gry w karty. Ale na zdjęciu z 1964 roku widać, jak Yvonne Rainer zsuwa kawiarniane stoliki, żeby zrobić trochę więcej miejsca do grania. W sztuce *Incidents*, której jest współautorką, zagra także na krześle i na stole – przestrzeń zawsze można trochę poszerzyć. Gorzej z czasem: na niewygodnych, twardych krzesłach widzowie wytrzymują mniej więcej trzy kwadranse, co przesądza o wystawianiu sztuk krótkich, z reguły jednoaktowych. Ale też pozwala grać najpierw jeden, a potem dwa spektakle każdego wieczoru, o dziewiątej i o jedenastej, a w piątki i soboty jeszcze dodatkowo o pierwszej w nocy.

Jako podwyższenia imitującego scenę od początku podobno używano drewnianych skrzynek przykrytych starym dywanem, ale dopiero Lanford Wilson w 1963 roku wpadł na pomysł, żeby zbić te skrzynki tak, by się ciągle nie rozsuwały. Nie było to jednak nic stałego i przestrzeń gry w ramach wiadomych możliwości dostosowywano do doraźnych potrzeb. Z punktu widzenia wystroju wnętrza ważniejsze były ściany, które z czasem zapełniły się ponad miarę. Robert Patrick zobaczył to miejsce po raz pierwszy we wrześniu 1961 roku, zaraz pierwszego dnia po swoim przyjeździe do Nowego Jorku z rodzinnego Teksasu czy Nowego Meksyku:

> Maleńki jak pudełko po butach parterowy lokal, w którym na ścianach wisiała iście kalejdoskopowa kolekcja plakatów, wycinków z kolorowych pism i fotosów filmowych – wotów dziękczynnych dla kultury wysokiej i popularnej – wieszanych tam przez młodych artystów gejów, którzy podobnie jak ja, znaleźli w tym nieprawdopodobnym miejscu, u Joego Cino, swój pierwszy prawdziwy dom. To były zdjęcia, których nie moglibyśmy bezpiecznie powiesić u siebie, tam skąd pochodziliśmy (Patrick, 2006, s. 172).

Z czasem wnętrze Caffe Cino przeobraziło się w coś na kształt groty Aladyna z mrugającymi lampkami zwisającymi swobodnie pod sufitem, rozsypanym na podłodze brokatem, girlandami ozdób i ozdóbek, bombek, połyskliwych figurek, aniołków, chińskich lampionów i tym podobnych świecidełek, które wprowadzały atmosferę lekko psychodeliczną, ale też dawały bywalcom – jak wyraźnie podkreślają – coś na kształt poczucia bezpieczeństwa. Ściany pokrywały się kolejnymi warstwami fotografii operowych i filmowych gwiazd, pamiątek, relikwii, przedmiotów, których – jeśli raz znalazły się na ścianie – nie wolno było ruszać, chyba że w celu pozbycia się karaluchów (zob.: Bottoms, 2004, s. 57).

Karaluchy to dobry kontrapunkt dla kiczowatego klimatu Caffe Cino, ale także egzaltowana metafora, którą zastąpić – czy raczej objąć – można dość powszechne przekonanie, że specyficzny kicz, zwany kampem, w kulturze gejowskiej jest sposobem radzenia sobie z wrogim otoczeniem i dominującą kulturą. Tyle że na początku lat sześćdziesiątych o kampie jeszcze nie teoretyzowano. Słynny esej Susan Sontag *Notatki o kampie*, który wprowadził to pojęcie do szerszego obiegu, powstał dopiero w 1964 roku i w dodatku od razu próbował wyrwać kamp z rąk homoseksualistom. Nic dziwnego: to pojęcie zbyt atrakcyjne przez swoją przewrotność, ambiwalencję, wyrafinowanie, by pozostawiać je wyłącznie gejom i ich ekspresji, skoro tak pięknie opisuje rozmaite wytwory zarówno sztuki wysokiej, jak popularnej.

Nie wdając się zatem ani w teoretyczne spory, ani w katalogowanie kampowych praktyk od początku XX wieku czy nawet wcześniej, warto zwrócić uwagę na to, jak i do czego odmieńczy underground u progu lat sześćdziesiątych używał świecidełek, brokatu, nadmiaru, sztuczności i wizerunków hollywoodzkich gwiazd. Bo w Caffe Cino chodziło głównie o kod komunikacyjny gwarantujący klimat bezpieczeństwa, pozwalający na bezwstydne, bezkrytyczne i niepodlegające ocenom wyrażanie pragnień, których sublimacją i manifestacją był ów bałwochwalczy ołtarz na ścianach kawiarni.

Ale prekursorem kampu jako wyrafinowanej estetyki był przecież, w tym dość szeroko pojętym nowojorskim środowisku, Jack Smith, najbardziej radykalny spośród artystów undergroundu, pionier wszechgatunków, który od końca lat pięćdziesiątych w swoich filmach, kolażach, fotografiach i performansach rozwijał wszelkie kampowe strategie jako aktor, reżyser i artysta wizualny. Komponowane z kilku planów i warstw kadry jego filmów, *Flaming Creatures* czy *Normal Love*, mają w sobie coś z wielowarstwowych ścian Caffe Cino, ścian, w których lęgną się karaluchy. Kiedy kilka lat później Andy Warhol nakręci film zatytułowany *Camp* (1965), traktując go jako polemikę z esejem Susan Sontag, Jack Smith wystąpi w nim w specjalnej roli – tego, który dokonuje otwarcia szafy:

> Smith stoi przy mikrofonie. Cichym głosem kilkakrotnie powtarza pytanie: „Czy możemy podejść do szafy?". Po czym zmusza Warhola z całym zespołem operatorskim, bo wymaga to przemieszczenia zarówno kamery, jak i świateł, do podążania z nim przez całą salę Fabryki i podejścia do akrylowej szafy. W szafie leży komiks o Batmanie, który ledwo widać. Smith ma przy sobie klucz, otwiera nim szafę powoli i uroczyście, by ukazać naszym oczom Batmana, który ciągle jeszcze jest w szafie (Angell, 2014, s. 182).

Joe Cino raczej mimochodem, a Jack Smith z premedytacją używali kampu – oczywiście, w zdecydowanie różnym zakresie – jako estetyki tożsamościowej, wiążąc go ściśle z homoseksualnym doświadczeniem, a zarazem jako narzędzia *par excellence* politycznego: Cino w celu środowiskowej integracji, a Smith – radykalnej konfrontacji. Obaj też odmawiali wyjścia z podziemia i włączenia się do głównego nurtu. W tym sensie *Notatki o kampie*, powstające przecież w okresie ich istotnej aktywności, są w odniesieniu do nich akurat chybione, bo mówią o odhomoseksualizowaniu, odpolitycznieniu i odczarowaniu kampu. Co prowadzić musi do paradoksu, a zarazem do pytania: czy w tym kontekście traktować należy ich obu – Cino i Smitha – jak pionierów kampu, którzy zainspirowali rzeszę artystów i zaintrygowali odbiorców, wyprowadzili kamp na powierzchnię i zmienili jego charakter z sublimacyjnego na ostentacyjny? A może raczej jako epigonów, ostatnich obrońców kampu jako języka wtajemniczenia? Zwłaszcza jeśli obaj, jak już była mowa, odmawiali asymilacji i kategorycznie, by nie powiedzieć histerycznie, bronili się przed integracją z komercyjną, popularną i bezpieczną kulturą większości, pozostając w undergroundzie do końca.

Susan Sontag bywała w Caffe Cino ze swoją ówczesną kochanką Marią Irene Fornes i, jak się wydaje, choć nie ma na to wielu innych świadectw, tam właśnie mogła poznać bliżej i naocznie ową „wrażliwość, występującą pod kultową nazwą «kamp»" (Sontag, 1979, s. 307), która ją pociągała i obrażała równocześnie. Nie wykluczałabym, choć to ryzykowna hipoteza, że pociągała ją koncepcja, a odstręczała praktyka, w lokalu Cino nieodłącznie związana z potrzebami jego bywalców. Malowniczo opisuje tę praktykę Glenn DuBose:

> Była jesień 1959 roku, właśnie wyszedłem z wojska i przeniosłem się na Manhattan [...]. Mój nowy chłopak, nieżyjący już scenarzysta filmowy Carlos Clarens, wprowadził mnie do Caffe Cino kilka dni po tym, jak się poznaliśmy. Sam tam przesiadywał i była to jego ulubiona artystyczna miejscówka w West Village, na poły intelektualna, na poły gejowska i więcej niż skromna.
>
> The Cino – zdekompletowane krzesła i stoliki, wypłowiałe aksamitne zasłony, przypadkowe zdjęcia Marii Callas i bar okolony światełkami choinkowymi. Mnie, chłopakowi z północnej Kalifornii spragnionemu awangardy ze Wschodniego Wybrzeża, mało wytworna i niekonwencjonalna kawiarnia Joego Cino wydała się absolutnie idealna i natychmiast poczułem się tu jak w domu. Carlos przedstawił mnie Joemu, który zaraz odciągnął mnie na bok i zaproponował, że zrobi mi „najlepszą laskę w życiu". Trochę mnie to zaszokowało, ale też mi pochlebiło – dopóki nie zrozumiałem, że Joe składał tę propozycję wielu młodym mężczyznom i nieraz ją realizował na tyłach ekspresu do kawy, podczas gdy klienci czekali na swoje cappuccino.
>
> Kiedy Joe dowiedział się, że jestem początkującym aktorem i reżyserem, nalegał, żebym coś wystawił, cokolwiek, „dla domu" (jak zawsze mówił). Chciał, oczywiście, mieć większe obroty ze sprzedaży kawy, ale sądzę, że zależało mu też, żeby dostarczyć trochę rozrywki stałym klientom. Często byliśmy z Carlosem jedynymi klientami i nawet nie pamiętam, żeby kiedykolwiek lokal był pełen ludzi, zanim zaczęliśmy wystawiać sztuki.
>
> Nawet kiedy nie było ruchu, nastrój w Cino był błazeński. Ze swoim głębokim głosem, potarganą brodą i łagodnym, rzeczowym sposobem mówienia, Joe był ciepłym, zabawnym i szczerym facetem. Ze swoim najlepszym przyjacielem, a czasem też kelnerem, Charlesem Loubierem porozumiewali się własnym angielsko-włoskim narzeczem: słowo „ella" zastępowało im wszelkie zaimki, wszyscy mieli na imię „Maria", „high koo-kaia" oznaczało świra, „full mala" – zmartwienie, a zwrot „put your faccia in my crotcheria" nie wymaga tłumaczenia. Uwielbiałem ten, jak mówiliśmy z Carlosem, „Cino slang" i byłem naprawdę zaszczycony, gdy Joe zaczął używać słowa „gebondoretta", które wymyśliłem na wacka.
>
> Niedługo później (24 kwietnia 1960) wystawiłem sztukę *Aria da Capo* Edny St. Vincent Millay i graliśmy ją w weekendy. [...] Biorąc pod uwagę rodzaj publiczności, przebrałem paru przystojnych chłopaczków Joego za słodkich, półnagich pasterzy. W kontekście awangardowej historii Caffe Cino fakt, że jednym z pierwszych, jeśli nie pierwszym spektaklem była *Aria da Capo* z 1919 roku, brzmi jak ironia. Z drugiej strony, poetyckie antywojenne i antykonsumpcyjne przesłanie sztuki Millay było jak najbardziej na miejscu, by obwieścić początek Ery Wodnika.
>
> *Aria da Capo* przyciągnęła publiczność, a Joe był zachwycony, że oprócz stałych bywalców, pojawili się też inni. Potem wystawiłem kolejną sztukę [...].
>
> Susan Sontag i Maria Irene Fornes były wiernymi uczestniczkami tych przedstawień, przychodziło też wiele osób

> z branży teatralnej z górnego Manhattanu. To było odświeżające doświadczenie, oglądać dobre aktorstwo i dobre sztuki we wnętrzu odjechanej kawiarni. A żeby oglądać, trzeba było jedynie kupić sobie kawę i wrzucić parę groszy do kapelusza już po wszystkim (DuBose, 2007, s. 77).

Niezależnie od tego, czy nazywa się kamp wrażliwością, estetyką, kodem, strategią czy ideą, to jego przejawom w wystroju, języku, muzyce, obyczajach i relacjach w Caffe Cino mogła – czy nawet musiała – towarzyszyć ambiwalencja, którą Susan Sontag nazywa wręcz „głęboką sympatią, utemperowaną odrazą". Ona sama przezwyciężyła tę odrazę do kampu na drodze intelektualnej, nadając mu teoretyczną ramę i uznając jego równoprawność w kulturze. Jak z każdą emancypacją bywa – jest słodko-gorzka, wiele oferuje i coś odbiera. A zatem, żeby przezwyciężyć „odrazę" – nazwijmy ją może dziś bezpieczniej: dyskomfortem – Sontag poddała kamp dyscyplinie teoretycznej i jako taki przekazała kulturze popularnej, stając się niemal od razu i nieco mimowolnie jego najważniejszą rzeczniczką. W kwietniu 1964 roku, krótko po opublikowaniu *Notatek o kampie*, zabrała bowiem głos w obronie filmu Jacka Smitha na łamach „The Nation":

> Jedyne nad czym ubolewam w związku ze zbliżeniami sflaczałych penisów i podskakujących piersi, ujęć masturbacji i seksu oralnego w *Płonących istotach* (*Flaming Creatures*, 1963) Jacka Smitha, jest to, że z ich powodu trudno o tym wyjątkowym filmie po prostu mówić – trzeba go bronić (Sontag, 2012, s. 302).

Tłumaczy więc czytelnikom, a później sędziom, jako biegła podczas procesu Jonasa Mekasa, czym jest nowy rodzaj sztuki, który nie doczekał się jeszcze w Ameryce zrozumienia, mówi o założeniach estetycznych filmu, jego nadmiarowości, sztuczności i wolności od moralizatorstwa. Dowodzi, że *Płonące istoty* to nie pornografia, lecz kolaż typowo kampowych obrazów. Wiele w eseju Susan Sontag sformułowań dziś dyskusyjnych, ale nie można nie docenić starań, jakich dokłada, by owe kampowe obrazy wyjaśnić, wpisać w minione tradycje estetyczne od secesji po orient i dowieść, że jeśli film oburza, to „właśnie tak ma być".

Kiedy w 1967 roku w Caffe Cino George Birimisa wystawia swoją sztukę *Daddy Violet*, Susan Sontag w kwestii kampu jest już autorytetem. *Daddy Violet* to symptomatyczne dzieło, nawet jeśli nie zwierciadło naturze, to pewnie kieszonkowe lusterko swego czasu i miejsca. Pozornie idiotyczne wcielenie się aktorów w kwiatki kwitnące na zboczach góry pozwoliło autorowi podjąć temat wojny w Wietnamie. Z góry tej bowiem rozciągał się widok na dolinę rzeki Mekong i umierające w męczarniach kobiety i dzieci. Na szczęście aktorzy-kwiatki szybko wmówili sobie, że to nie Mekong, lecz dolina Salinas w Kalifornii, dzięki czemu sztuka mogła się skończyć w miejscu, w którym się zaczęła.

A rozpoczynała się autotematycznie od aktorskich improwizacji według dobrze znanej wówczas aktorom w Ameryce techniki Michaiła Czechowa, polegającej na umiejscowianiu w różnych punktach ciała „wyobrażonego centrum". Aktor, który umieścił owo centrum w klatce piersiowej, chodził po sali, próbując umawiać się z oglądającymi spektakl kobietami, ale kiedy przeniósł centrum do ust – zamienił się w homoseksualistę i napastował mężczyzn. A w dodatku nie chciał tego centrum zmieniać, bo pokochał swoją „nową personę":

> DAN: (*Z szerokim uśmiechem. Rozglądając się za kolejnym mężczyzną*) To jest cudowne! (*Chodząc od stołu do stołu, flirtując ze wszystkimi płci męskiej.*) Wreszcie rozumiem całą tę kampową mistykę. Susan Sontag i Andy'ego Warhola. Och, jasne już się staje, o co chodzi z tą Fire Island[4].
> (*Siada z boku na krześle i zaciąga się nieprzytomnie papierosem à la Bette Davis*) (Birimisa, 2007, s. 203).

Kilka lat wystarczyło, by koło się domknęło, sceptyczka została uznana za prawodawczynię, a w Caffe Cino wygłupiano się już z ironiczną świadomością własnej legitymizacji.

Choć zasadniczo Perry Brass, jeden z bywalców Caffe Cino, wspomina, że mimo kampowej aury wynikającej z wystroju wnętrza i rodzaju muzyki, wystawiane tu sztuki niekoniecznie były kampowe: „Były nazbyt wprost, mówiły o prawdziwym życiu. Takim, jakie sam prowadziłem, pracując dla sztywniackiej agencji reklamowej w ciągu dnia, po to, żeby móc wieczorami bywać w takich miejscach jak Cino" (Brass, 2007, s. 66).

Nie ma więc nic dziwnego w tym, że także gejowska publiczność oswajała się z gejowskimi tematami na scenie stopniowo. Jeden z prekursorów undergroundu, William M. Hoffman, wspomina:

> Jasne, że eksperymentowaliśmy, we właściwym tego słowa znaczeniu eksperymentowaliśmy. Próbowaliśmy różnych rzeczy pod hasłem: „sprawdźmy, czy zadziała". Pierwsza moja sztuka *Goodnight I Love You* (1965) była o geju, który zwierza się przez telefon heteroseksualnej przyjaciółce, że zaszedł w ciążę ze swoim chłopakiem. Publiczność była zdegustowana. Gejowska publiczność (cyt. za: Bottoms, 2004, s. 39).

W ciągu mniej więcej ośmiu lat działalności teatralnej Caffe Cino na scenę trafiło co najmniej kilkadziesiąt zupełnie nowych tekstów, w których homoseksualność podlegała odsłanianiu i stopniowaniu na rozmaite sposoby. „Zaczęliśmy powolutku" – pisze Robert Patrick. Od podtekstów, aluzji, kostiumów, a nawet ukrywania tytułów w wymyślnym liternictwie, w czym celował Kenny Burgess, który, kiedy nie zmywał naczyń, robił afisze do spektakli. Takie tytuły jak *Dearest of All Boys* (Najdroższy z chłopców) ukryte w zwojach Art Nouveau na plakatach przyklejonych w witrynie kawiarni były czytelne tylko dla tych, dla których były przeznaczone.

Andy Milligan, aktor i reżyser, projektant kostiumów, a na co dzień właściciel sklepu z sukniami, podchodził do teatru zmysłowo. Potrafił użyć w spektaklu stu

czerwonych róż, tak pokierować aktorami, by przechodzili od zrównoważenia do skrajnej histerii, zacierać granicę między umowną a realną przemocą, stosować środki tyleż ekstrawaganckie, co obsceniczne. To Milligan już w pierwszych latach wyrobił Caffe Cino markę eksperymentalnego, dekadenckiego i perwersyjnego teatru, wystawiając teksty Geneta czy Tennessee Williamsa, w których znaczenie miały podteksty raczej niż przełamywanie tabu. Początkowo dla publiczności Caffe Cino sztuki autorów homoseksualnych, nawet jeśli bezpośrednio tego tematu nie podejmowały, były już wystarczająco ważne, zwłaszcza że w przyjaznej gejom kawiarni wszelkie niedomówienia były odczytywane bez trudu i dawały poczucie wspólnoty doświadczeń (zob.: tamże, s. 45-48).

Jeden z pierwszych otwarcie homoseksualnych autorów w Cino to Doric Wilson, którego bohaterowie byli równie otwarcie homoseksualni. Na przykład Jan Chrzciciel w sztuce *Now She Dances* (Teraz ona tańczy) z 1961 roku nie chciał się kochać z Salome z tego właśnie powodu. Wraz z przyjściem Dorica Wilsona zmienił się nieco charakter teatru, któremu ton nadawali odtąd już nie reżyserzy, lecz nowi autorzy. Wielu znanych pisarzy miało tu swoje premiery: Sam Shepard, Paul Foster, Diane di Parma, Ronald Tavel, Tom Eyen czy Lanford Wilson, który w 1964 roku zasłynął sztuką *The Madness of Lady Bright*. Był to dramat starzejącej się *drag queen*, która zadręcza się samotnością i wspomnieniami dawnych kochanków, z wolna popadając w obłęd. „Typowo gejowskie załamanie nerwowe – komentował Robert Patrick. – Każdy z nas to przeżył, albo był blisko” (Patrick, 2006, s. 175).

O identyfikację z bohaterami albo ze sprawą w Caffe Cino nie było trudno, bo sztuki tu grane przedstawiały różne aspekty queerowej kondycji. Tak podsumował to Robert Patrick, który, prócz tego, że sam pisał sztuki, to w Caffe Cino stał na bramce:

> Jedne [sztuki] mówiły o straszliwych pułapkach, w jakie wpadają ukrywający się homoseksualiści, o czym mogliśmy opowiadać i przed czym przestrzegać innych. Niektóre przedstawiały wykwintne, ekstrawaganckie, prowokujące, stylowe modele śmiałych zachowań, wzorce przesadnego poczucia własnej wartości do naśladowania, jako że nasze osobiste poczucia własnej wartości pozostawały w uśpieniu. Jeszcze inne przedstawienia były zwyczajnymi historiami z naszego życia w ukryciu, które miały nas upewnić, że jesteśmy zupełnie normalni (tamże, s. 178).

Tymczasem z początkiem 1965 roku w Cino pojawił się Harry Koutoukas, autor i reżyser, uczeń Erwina Piscatora, którego z pewnością nie interesował realizm psychologiczny, lecz dewiacje, marginesy, wykluczenia, szaleństwo i wszelkiego rodzaju odmieńczość. Nienawidził teatru komercyjnego, kochał wyrafinowanie estetyczne i miał anarchistyczne skłonności. Nic dziwnego, że uznano go za archetypicznego dramatopisarza Caffe Cino, który przynależy do tego miejsca organicznie. Zwłaszcza że sam Koutoukas swoim kampowym stylem noszenia się nie odbiegał od wystroju kawiarni: barwność kostiumu, pomalowane brokatem paznokcie, biżuteria i wypchana papuga na ramieniu dopełniały wizerunku (zob.: Bottoms, 2004, s. 59). W Caffe Cino wystawił dziesięć swoich sztuk, w tym *Medeę albo Może gwiazdy zrozumieją albo Zawoalowani obcy* (1965). W rolę Medei wcielił się brodaty, owłosiony aktor w księżowskim ornacie, dający popis gejowskiej witalności.

Określenie „tragiczny kamp” – bo tak brzmiał podtytuł *Medei* – miało okazać się jednak w pewnym sensie profetyczne, bo w kwietniu 1967 roku Joe Cino popełnił harakiri. Umarł po kilku dniach w szpitalu. Rok później kawiarnię zamknięto.

Pieniądze, narkotyki i mainstream

W 1968 roku Caffe Cino przeszła do historii, artyści udali się gdzie indziej rozwijać tematy dla nich ważne, w ramach nowych kompromisów, innym kosztem, czasem w teatrze, a czasem już poza nim.

> Cino to był ciemny, błyszczący brokatem lokal okupowany przez plemię agresywnych talentów. Próby odbywały się o dziwnych porach, w dziwnych miejscach; szafa była garderobą; praca nieregularna; nastroje buzowały; serca pękały; sukcesy miały dopiero nadejść. Kiedy patrzy się wstecz, teatr off-off-Broadwayu jaśnieje miłym, nostalgicznym blaskiem. O jego ciemnej stronie zdążyłam w dużej mierze zapomnieć: o zniechęcającej wrogości Actor's Equity[5], o nędznych warunkach, o niebezpiecznym sąsiedztwie, o krępującym zbieraniu do kapelusza datków dla aktorów. Nie zapomniałam zdolnych, pięknych, młodych ludzi, którzy robili sobie różne krzywdy, albo wręcz wyskakiwali z okien i ginęli, z powodu narkotyków. Martwiło mnie to wtedy i martwi teraz. Ale to się działo w całym społeczeństwie, nie tylko w Caffe Cino. Wszyscy kochaliśmy Joego, a w większości i okresowo także siebie nawzajem. Nikt nie podawał w wątpliwość wartości tego, co robimy, czyli teatru. Nigdy też nie zajmowaliśmy się pracą warsztatową. Przedstawienia miały premiery i albo się utrzymywały, albo spadały (Wray, 2007, s. 82)

– wspomina Phoebe Wray, aktorka i reżyserka, w latach sześćdziesiątych związana z teatralnym ruchem awangardowym, a później, między innymi, nauczycielka akademicka, działaczka ekologiczna i autorka powieści science-fiction.

Losy osób, które przeprowadziły tę rewolucję, to temat na osobną książkę, bo odbijają się w nich rzeczywiste przemiany społeczne, ale zarazem można się przekonać, że teatralne zaangażowanie najczęściej nie było w ich przypadku pozbawione szerszego kontekstu. Niesłusznie pomija się tak często klasowy aspekt undergroundowej rewolty, bo, jak powiada Penny Arcade:

> Lata sześćdziesiąte to był taki czas, kiedy wymyślano różne rzeczy i przewodzili temu ludzie bez wykształcenia, wywodzący się z klasy pracującej. Ludzie, którzy robili teatr, nie

> studiowali wcześniej teatru. Poeci nie uczyli się poezji. Ludzie, którzy robili muzykę, nie skończyli konserwatoriów. Była w tym wszystkim robotnicza energia i ekspresja[6].

Ozzie Rodriguez, niegdyś aktor i reżyser, a dziś kierownik archiwum teatru La MaMa, wprowadza jeszcze jedną barwę, światopoglądową:

> Artyści, którzy nie odnajdywali się w teatrze komercyjnym, mieli na ogół coś do powiedzenia o wojnie, feminizmie, ruchu wyzwolenia gejów, prawach obywatelskich. Mieli poglądy. Wypowiadali się na temat rządu, protestowali – i to nie miało szans trafić do telewizji czy do komercyjnego spektaklu. Więc skoro u nas [w La Mama] były drzwi otwarte, to artyści przychodzili i mówili „myślimy tak jak wy". W krótkim czasie w nowojorskim undergroundzie wszyscy wiedzieli, że mogą tu przyjść. Bez względu na tożsamość, język, pochodzenie czy edukację. Wedle zasady: chcesz pracować, to sprzątaj i graj.

Co nie zmienia faktu, że pieniądze też były potrzebne, i choć zarabiano je gdzie indziej, nie w teatrze, to w dłuższej perspektywie pytanie: „co dalej?" wydawało się nieuchronne. Pod koniec lat sześćdziesiątych pojawiła się zupełnie nowa możliwość finansowania artystycznych eksperymentów: granty prywatnych fundacji. W horyzoncie widzenia finansowych potentatów znalazły się zjawiska artystyczne dotąd ich uwagi niegodne. Działania undergroundu zyskiwały zainteresowanie, ponieważ ich efekty zaczynały przebijać się do szerokiego obiegu.

Café La MaMa pierwsze pieniądze otrzymała w 1967 roku od The National Endowment for the Arts, w ramach transzy po raz pierwszy przeznaczonej dla teatrów eksperymentalnych. Była to niewielka kwota, ale za nią poszły wielokrotnie większe granty Fundacji Forda i Fundacji Rockefellera. Pociągało to za sobą konieczność dostosowania się do rozmaitych zasad i oczekiwań grantodawców, a zarazem kierowało w stronę ambiwalentnej profesjonalizacji. Dotyczyło to całego życia teatralnego off-off-Broadwayu, prawie całego.

Joe Cino odmawiał aplikowania o granty i odmawiał ich przyjmowania, twierdząc, że zabiją jego teatr. Przyczyna tego była prosta: Cino obawiał się mainstreamu, nie chciał go i nie aspirował do niego. Sukces, tak jak definiowała go komercyjna logika, nie był dla niego sukcesem, bo pociągał za sobą głównie ograniczenia. Rzecz niekoniecznie polegała na odmieńczym upodobaniu do porażki, ale raczej na świadomości, że gdyby nie irracjonalna otwartość jego polityki programowej, nie doszłoby nie tylko do licznych premier, które „spadły", ale i do tych, które „utrzymały się" i zadziwiły wszystkich. Po wtóre, pouczający okazał się przypadek największego przeboju Caffe Cino – spektaklu *Dames at Sea*, parodii komedii muzycznych z lat trzydziestych, którego premiera odbyła się w maju 1966 roku.

Jego historia zaczyna się od tego, że reżyser Robert Dahdah wyciągnął manuskrypt sztuki z kawiarnianego śmietnika, wymyślił do tego równie trashową oprawę sceniczną z dodatkiem dużych luster, które pozwoliły na zmultiplikowanie zespołu, efektowne zwłaszcza w partiach chóralnych, i zrobił spektakl, który grano bez przerwy przez szesnaście tygodni. Owszem, przyniósł duże dochody, ale też przyciągnął zupełnie inną publiczność – całkiem normatywnych wielbicieli musicali oraz znane z destrukcyjnych skłonności towarzystwo z Fabryki Warhola. Ta niespodziewana popularność na krótszą metę pozbawiła Caffe Cino undergroundowej wyjątkowości, a na dłuższą metę nadała mu charakter narkotykowej meliny. Narkotyków pojawiło się zdecydowanie więcej i były mocniejsze, do tego stopnia, że stały się problemem, zwłaszcza dla samego Cino. Nieważne, czy z winy kolegów z Factory, zwłaszcza Ondine, jak chcą przyjaciele Cino, czy dlatego, że – jak napisała Phoebe Wray – „działo się to w całym społeczeństwie". Dość, że w kolejnych premierach narkotyki odgrywały coraz większą rolę nie tylko jako motyw, ale wręcz jako element przedstawienia: członkowie zespołu brali je w sposób niekontrolowany, co sprawiało, że spektakle czasem udawały się nad podziw dobrze, a czasem wcale. Jak dalece sytuacja wymknęła się spod kontroli, świadczy najlepiej straszliwe samobójstwo Joego Cino…

Prócz narkotycznego odlotu towarzyszącego nieuchronnym zmianom, do których prowadziły ekonomiczne trudności, polityka grantowa, wymuszona profesjonalizacja, inwazyjna popkultura i nowe awangardowe zjawiska, równie ważna dla losu Caffe Cino jest jednak kwestia pozostawania w podziemiu z własnego wyboru, kwestia programowej niezależności, rezygnacji z komercyjnych ambicji i odmowy dołączenia do mainstreamu. Tego nie dało się dłużej utrzymać. W tym sensie Caffe Cino była utopią.

Tak Joe Cino ją wymyślił. Zupełnie inaczej niż Ellen Stewart wymyśliła Café La MaMa.

Kiedy w 1962 roku La MaMa rozpoczynała działalność, teatr w Caffe Cino był dla Ellen Stewart wzorem. Tyle że ona od początku miała inne cele. Nie chodziło jej o to, by zapewnić potrzebującym przestrzeń swobodnej ekspresji i na tym poprzestać, ale o to, by autorzy, których wsparła, poszli dalej i wyżej. Nie odcinała się ani przez chwilę od pragnienia, by to, co robi, zyskało szeroki rezonans i uznanie. Chciała nową dramaturgię zainstalować w mainstreamie, w Nowym Jorku, ale także w Europie. Jej celem było pozyskanie nowych obiecujących tekstów, a nie performowanie tożsamości, odmieńczej czy wielokulturowej, choć, oczywiście, pierwsze nie wykluczało drugiego.

Café La MaMa nie chciała się określać jako miejsce zdeterminowane tematyką, estetyką czy rodzajem publiczności, a wprost przeciwnie – nic tu nie przesądzało z góry o charakterze wystawianych dramatów. Od Caffe Cino różniła się bowiem tym, że na jej ścianach były nagie czerwone cegły, a nie gejowski *horror vacui*. Tak, mimo kilkakrotnych przeprowadzek, w La MaMa miało pozostać na zawsze. Współpracowników, autorów i teksty oba teatry natomiast chętnie ze sobą dzieliły. Na otwarcie La MaMy wystawiono jednoaktówkę Tennessee Williamsa, przeniesioną

bezpośrednio z Caffe Cino. Tak też było z kolejnymi spektaklami – transferami przedstawień Andy'ego Milligana, a później z tekstami stałych autorów z Cornelia Street, a nawet ze spektaklem zrobionym przez samego Joego Cino. Ellen Stewart niebawem sięgnęła jednak także po autorów spoza tego zamkniętego, choć stale się rozszerzającego kręgu i zaczęła wystawiać sztuki meksykańskie, koreańskie, europejskie. W 1965 roku oba teatry – La MaMa i Cino – otrzymały nagrodę Obie za możliwości, jakie stworzono w nich dla rozwoju nowej dramaturgii. Wymiana między nimi i przyjazna współpraca trwała w najlepsze, nie wyłączając organizowanych sobie nawzajem benefisów.

Ellen Stewart szybko jednak zdała sobie sprawę z tego, że małe kameralne dramaty, oparte na monologach czy intensywnym i bliskim kontakcie z widzami, pisane często od razu z myślą o kawiarnianej przestrzeni, nie nadają się do przeszczepiania do tradycyjnych teatrów. Nie tylko z powodów artystycznych, ale także ze względu na „inny system wartości" i „konieczny konformizm" – jak to ujął Sam Shepard (cyt. za: Bottoms, 2004, s. 104), jeden z najważniejszych autorów undergroundu.

W tym miejscu, Ellen Stewart przerwałaby mi gwałtownie, tak jak przerwała Giulii Palladini, która przeprowadzała z nią rozmowę do swojej książki:

> Przede wszystkim, przestań używać słowa „underground", moja miła. Nigdy nie mieliśmy zamiaru być w podziemiu. Nigdy nie myśleliśmy o sobie w ten sposób. Od samego początku walczyliśmy o to, by być nad ziemią! (cyt. za: Palladini, 2017, s. 26).

Autorka książki odnosi się do tych słów ze zrozumieniem, nie traktując ich jako odcięcia się od korzeni, ale widząc w nich świadectwo ambitnej perspektywy, jaką wyznaczyła sobie Ellen Stewart, by jej praca była traktowana jako zawód, podlegający kategoriom produkcji i konsumpcji – jak w prawdziwym teatrze. Innymi słowy, jej celem nie było kontestowanie establishmentu, ale aspirowanie do niego, choć w znacznym stopniu na własnych warunkach, co zmieniało w konsekwencji jego strukturę i praktyki.

Ellen Stewart i La MaMa wobec Joego Cino byli tym, czym Jonas Mekas i Anthology Film Archives wobec Jacka Smitha. Tyle że ci pierwsi ze sobą współpracowali, a Mekasa Smith znienawidził, oskarżył o autopromocję, robienie kariery jego, Smitha, kosztem, i nazywał „Wujciem Przynętą", „Wujciem Lombardem" i „Farciarzem-Gospodarzem".

Bez wątpienia, Joe Cino i Jack Smith byli pionierami undergroundu, twórcami artystycznych utopii, genialnymi inspiratorami i społecznymi wyrzutkami. To oni zainstalowali w wyobraźni wielu ludzi wizję sztuki, jaką mogłaby być. Ale to Ellen Stewart i Jonas Mekas pozwolili o tym usłyszeć komuś więcej niż gronu zaprzyjaźnionych freaków, ciot, transów, ćpunów. To oni, nie wyrzekając się eksperymentowania i, przede wszystkim, rozumiejąc jego sens, przenikali do szerszego obiegu, zmieniając go bezpowrotnie, a zarazem działając na rzecz zmiany społecznych przekonań także wobec tychże freaków, ciot i transów. Giulia Palladini podkreśla ryzyko i ciężar, jakie na siebie brali – od aresztowań i wyroków za szerzenie pornografii czy prowadzenie teatru bez zezwolenia, przez podpisywanie umów najmu, organizowanie pokazów, podejmowanie zobowiązań, toczenie batalii z urzędnikami, po pieczołowite gromadzenie archiwów działalności własnej i cudzej (tamże, s. 34).

Nie ma jednej odpowiedzi na pytanie, czy teatr undergroundu – performans na cudzej ziemi, ale na własnych warunkach – był alternatywą, czy przystankiem na drodze do mainstreamu. Te dwie postawy wywodzące się z undergroundu – wobec samych siebie, sztuki eksperymentalnej, awangardy i kontrkultury, ale przede wszystkim wobec mechanizmu dystrybucji i dostępności, logiki strat i zysków, przywiązania do sukcesu i porażki, pojęcia pracy i wyzysku, lęku przed komercją i utowarowieniem, wreszcie wobec kultury dominującej, elitarnej oraz egalitarnej publiczności – są nie do pogodzenia. A zarazem nie można ich od siebie oddzielić, bo bez siebie nie zaistnieją. Radykalizm poszerza awangardowe spektrum, przesuwając granice akceptacji. Legitymizacja utopii dokonuje się zawsze w konfrontacji z jej „zdradą", a przynajmniej z kompromisem. W oczach radykalnego artysty wiernego swej utopii, takim kompromisem musiał być potocznie rozumiany sukces: wielki grant z korporacyjnej fundacji, zainteresowanie mediów, przychylność władzy, premiera na Broadwayu.

Oczywiście, zrewoltowana nowojorska kultura lat sześćdziesiątych także z tą aporią radykalizmu i komercyjnego powodzenia świetnie sobie poradziła, kreując Andy'ego Warhola, ale to jeszcze inna historia…

Tymczasem Giulia Palladini zdumiewała się, gdy osoby związane z La MaMą – łącznie z Ellen Stewart – informowały ją z prawdziwą dumą, że musical *Hair*, symbol Ery Wodnika, który powstał w off-offowych teatrach La MaMa i Caffe Cino, miał w 1968 roku premierę na Broadwayu:

> […] tak jakby nie było żadnej sprzeczności między komercyjnym sukcesem (i utowarowionym widowiskiem o „latach sześćdziesiątych") a teatralnymi eksperymentami prowadzonymi przez całe lata sześćdziesiąte bez pieniędzy w teatrzykach z dala od Broadwayu.
> Podobnie jak rozmawiając z Tomem O'Horganem [reżyserem *Hair*], zdałam sobie sprawę, że jego relacja o przejściu od reżyserowania takich queerowych kawałków jak *Futz* Rochelle Owen (obracającego się wokół zoofilii, historii miłosnej farmera i jego świni) na maleńkich scenach La MaMy czy Caffe Cino do gigantycznych „kontrkulturowych" musicali na Broadwayu była pozbawiona najmniejszego lęku, że można by go oskarżyć o to, że w jakimś sensie się sprzedał (tamże, s. 27-28).

To właśnie kwintesencja i egzemplifikacja tego nieprzezwyciężalnego, choć zarazem wyobrażonego raczej niż realnego, konfliktu między undergroundem a overgroundem,

podziemiem a nadziemiem, gdzie Ellen Stewart z zespołem La MaMy niespodziewanie się znalazła. I nie było w tym w zasadzie żadnej sprzeczności, jeśli posłuchać Ozziego Rodrigueza, którego Ellen Stewart chciała bez powodzenia wstawić do obsady eksperymentalnego spektaklu Toma O'Horgana:

> Przyjechałem do Village, wchodzę do La MaMy. Na scenie kłębią się aktorzy, robią jakieś dziwne rzeczy. Dziwni ludzie, jakich raczej nie widywałem, jacyś hipisi. Długie włosy, podarte ubrania, bez butów, rozdziawiają się i robią aaaaaaaaaa, walą w bębenki, bongosy, wspinają się na siebie, podnoszą kobiety do góry nogami. Myślę sobie: „W co ja się wpakowałem, nie chcę brać w tym udziału". A stoję tam w trzyczęściowym garniturze od Brooks Brothers i wyglądam jak z innej epoki... Tom wali w dzwonki i bębenki, oni improwizują, a ja myślę: „ale to chyba ćwiczenie, przecież nie będą tego pokazywać w spektaklu". Uznałem, że lepiej uciekać, i wymknąłem się po cichu.
> Na drugi dzień Ellen Stewart zadzwoniła zapytać, jak było. Odpowiedziałem: „Jestem prawdziwym, zawodowym aktorem i nie jestem tym przedsięwzięciem zainteresowany. Ćwiczyłem już improwizację, dziękuję". A ona: „Ale naprawdę cię chcieli", na co ja: „Poradzą sobie beze mnie"... Tymczasem pół roku później *Hair* weszło na Broadway. Ten spektakl przełamywał każde możliwe tabu: był przeciw wojnie, pokazywał niezamężną kobietę w ciąży, czarne dziewczyny śpiewały „biali chłopcy tacy ładni", była nagość i rock'n'roll. Z jednej strony: Ameryka, najbogatszy kraj, z rozwiniętą edukacją, telewizją, pieniędzmi, a z drugiej: „sex, drugs and rock'n'roll".

A zatem: spektakl początkowo zbyt radykalny dla aktora off-off-Broadwayu okazuje się w rezultacie komercyjnym produktem z naddatkiem rewolucyjnego przekazu?

Kultura popularna przyswaja odmieńczość na różne sposoby – to część procesu określanego mianem „middle-class mainstreaming", czyli dostosowywania kontrowersyjnych treści do układu pokarmowego klasy średniej. Strategie komodyfikacyjne demaskują system od strony jego najbardziej przewrotnych praktyk. Takim przykładem, znacznie bardziej niepokojącym niż *Hair*, jest musical *Rent*, o czym można przeczytać w książce Sarah Schulman *Stagestruck. Theater, AIDS and the Marketing of Gay America* (1998). Autorka dowodzi w niej, że *Rent* jest, z jednej strony, plagiatem jej książki *People in Trouble*, a zarazem pokazuje strategie kompromisu, jakie zostały użyte, by tę queerową powieść przerobić na mainstreamowe widowisko.

Jedno jest pewne, wielu z tych, którzy zarówno u progu lat siedemdziesiątych, jak i w kolejnych dekadach, przebili się z undergroundu na sceny dużych teatrów, zyskując popularność, rozgłos i pieniądze, miało świadomość, że sukces i finansowa gratyfikacja pociągają za sobą artystyczny kompromis i rodzą samozadowolenie. Bo przecież – jak powiada Craig Lucas – ludzie, którzy pracują dla zysku, są mniej skłonni do mówienia prawdy na temat systemu na zyskach opartego (zob.: Lucas, 2006, s. 223).

Praca za darmo, walka o granty, dorabianie w komercji albo niezależne środki utrzymania – to nieodmiennie rzeczywistość teatralnego off-offu. W latach siedemdziesiątych otworzyła się jeszcze jedna furtka – praca uniwersytecka, bo jak mówi Penny Arcade, z czasem okazało się, że „performans można studiować i w ciągu dziesięciu lat ludzie zaczęli z tego robić doktoraty". Dla wielu awangardowych artystów był to ratunek i jedyna możliwa posada, na której mogli wytrwać, zapewniając sobie nie tylko środki do życia, ale i ubezpieczenie zdrowotne. Lee Breuer, współtwórca teatru Mabou Mines, wspomina, że jeszcze z początkiem lat siedemdziesiątych spektakle mógł robić, będąc po prostu na zasiłku dla bezrobotnych, ale dekadę później musiał już zacząć uczyć:

> Nie lubię akademickiego świata. Trudno się o tym mówi, ale musiałem wykładać, bo byłem bez grosza, a mam piątkę dzieci. To jedyny sposób, żeby coś zarobić w tej dziedzinie. Więc wykładałem na Yale, Harvardzie, Stanfordzie... To nieciekawe. Jak się wkłada energię w uczenie, nie ma jej już ani na reżyserowanie, ani na pisanie. Bo to ta sama energia[7].

Tymczasem, wraz z zamknięciem Caffe Cino i unoszeniem się La MaMy nad ziemią, coraz większego znaczenia nabierała nie odmieńcza i undergroundowa, lecz akademicka awangarda, wywodząca się nie z robotniczych środowisk, gejowskich barów i społecznego marginesu, ale elitarna i samo-się-sankcjonująca. ■

Fragment rozdziału książki *Odmieńcza rewolucja. Performans na cudzej ziemi*, przygotowywanej dla Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie i wydawnictwa Karakter w Krakowie.

[1] Wypowiedź Ozziego Rodrigueza nagrana w lipcu 2015 roku i wykorzystana w spektaklu *Kantor Downtown* kolektywu Janiczak/Krakowska/Mosiewicz/Rubin, Teatr Polski w Bydgoszczy, premiera 13 listopada 2015. Kolejne cytaty z Rodrigueza pochodzą z tej rozmowy.
[2] Doric Wilson w rozmowie *From the Invisibile to the Ridiculous*, rozmawiają Moe Angelos, Susan Finque, Lola Pashalinski, Everett Quinton, Ana Maria Simo, Doric Wilson oraz Don Shewey, [w:] *The Queerest Art*, 2002, s. 136.
[3] Wypowiedź Theodory Skipitares nagrana w lipcu 2015 roku i wykorzystana w spektaklu *Kantor Downtown*.
[4] Wyspa w okolicy Nowego Jorku ulubiona przez gejów.
[5] Stowarzyszenie zawodowe aktorów, domagające się przestrzegania reguł zatrudnienia i stawek obowiązujących w teatrach komercyjnych.
[6] Ten i kolejny cytat z Penny Arcade pochodzą z jej wypowiedzi nagranej w lipcu 2015 roku i wykorzystanej w spektaklu *Kantor Downtown*.
[7] Wypowiedź Lee Breuera nagrana w lipcu 2015 roku i wykorzystana w spektaklu *Kantor Downtown*.

Bibliografia:
Angell, Callie, *Batman and Dracula: The Collaborations of Jack Smith and Andy Warhol*, „Criticism", Vol. 56, No. 2, (Spring 2014), s. 159-186.
Birimisa, George, *Daddy Violet*, [w:] *Return to the Caffe Cino. A Collection of Plays and Memoirs,* ed. by S. Susoyev and G. Birimsa, San Francisco 2007.
Błaszczak, Jan, *The Dom. Nowojorska bohema na polskim Lower East Side*, Wołowiec 2018.
Bottoms, Stephen, *Playing Underground. A Critical History of the 1960s Off-Off-Broadway Movement,* Ann Arbor 2004.
Brass, Perry, *A Kid At the Cino: A Distinct, Distinct Memory*, [w:] *Return to the Caffe Cino. A Collection of Plays and Memoirs,* ed. by S. Susoyev and G. Birimsa, San Francisco 2007.
DuBose, Glenn, *Gebondoretta*, [w:] *Return to the Caffe Cino. A Collection of Plays and Memoirs,* ed. by S. Susoyev and G. Birimsa, San Francisco 2007.
Lucas, Craig, *Making a Fresh Start*, [w:] *Cast Out. Queer Lives in Theatre*, ed. by R. Bernstein, Ann Arbor 2006.
Palladini, Giulia, *The Scene of Foreplay. Theater, Labor, And Leisure in 1960s New York*, Evanston 2017.
Patrick, Robert, *Paradise Won and Lost: A Life in Gay* Theatre, [w:] *Cast Out. Queer Lives in Theatre*, ed. by R. Bernstein, Ann Arbor 2006.
Tenże, *Temple Slave*, Masquerade Books, 1998.
Sontag, Susan, *„Płonące istoty" Jacka Smitha*, przeł. D. Żukowski, [w:] *Przeciw interpretacji*, Kraków 2012.
Taż, *Notatki o kampie*, przeł. W. Wertenstein, „Literatura na Świecie" 1979 nr 9.
Sukenick, Ronald, *Nowojorska bohema*, przeł. A. Dorobek, Warszawa 1995.
The Colbert Report z 25 czerwca 2009, www.cc.com
The Queerest Art. Essays on Lesbian and Gay Theatre, ed. by A. Solomon and F. Minwalla, New York and London 2002.
Wray, Phoebe, *A Place to Say Something*, [w:] *Return to the Caffe Cino. A Collection of Plays and Memoirs,* ed. by S. Susoyev and G. Birimsa, San Francisco 2007.

KATARZYNA OSIŃSKA

HORYZONTALNOŚĆ VS WERTYKALNOŚĆ. O nowych sytuacjach w rosyjskim teatrze

Katarzyna Osińska – profesor nadzwyczajny w Instytucie Slawistyki PAN (Warszawa). Zajmuje się m.in.: historią rosyjskiego teatru w XX-XXI wieku; relacjami między pierwszą a drugą awangardą XX wieku w teatrze i sztukach plastycznych; rosyjsko-hiszpańskimi transferami kulturowymi. Opublikowała m.in.: *Klasztory i laboratoria. Rosyjskie studia teatralne: Stanisławski, Meyerhold, Sulerżycki, Wachtangow* (2003), *Teatr rosyjski XX wieku wobec tradycji. Kontynuacje, zerwania transformacje* (2009; *Twentieth-Century Russian Theatre and Tradition. Continuities, Ruptures, Transformations*, 2017, http://ireteslaw.ispan.waw.pl/handle/123456789/84?show=full).

Festiwal Złota Maska – Russian Case w Moskwie, 28 marca – 2 kwietnia 2019

Zjawisko immersyjności – pochłaniania osoby przez wykreowaną rzeczywistość, najczęściej wirtualną – wkroczyło do rosyjskiego teatru. „Teatr immersyjny (inaczej – teatr interaktywny) – to taka forma teatralna, w której nieobecna jest «czwarta ściana», a widzowie uczestniczą w spektaklu razem z aktorami. Przedstawienie może nie mieć ram czasowych, a jedynym ograniczeniem bywa miejsce; może też odbywać się w formacie gry przygodowej" (*Czort znajet…*, 2014).

Niektórzy goście tegorocznego Russian Case, programu towarzyszącego od dwudziestu lat festiwalowi Złota Maska, mieli okazję uczestniczyć w spektaklu zatytułowanym *Zierkało Carlosa Santosa* (Zwierciadło Carlosa Santosa); nie wszyscy chętni otrzymali taką możliwość, bowiem – jak się wyjaśniło – jednorazowo w zdarzeniu tym może uczestniczyć tylko dwunastu widzów. Spektakl reklamowany jako „podróż teatralna na pograniczu muzyki, teatr-promenada i audiospektakl, który kończy się kolacją z winem" odbywa się na ostatnim piętrze starej kamienicy w centrum Moskwy, gdzie – specjalnie dla tego projektu – powierzchnię strychu podzielono na dwanaście pomieszczeń, przez które będą „podróżować" widzowie, a właściwie uczestnicy zdarzenia, bowiem wybranie się na spektakl immersyjny (w Moskwie jest ich coraz więcej) zakłada zgodę na bycie jego uczestnikiem. Przed włączeniem się do spektaklu muszą oni podpisać formularz o przestrzeganiu regulaminu: pozostawieniu wszystkich prywatnych rzeczy, w tym telefonów, w szatni, zachowaniu milczenia podczas jego trwania. Następnie zostają zaproszeni do pierwszego pomieszczenia – niskiego, wyłożonego dywanami, przytulnie oświetlonego pokoju z dużymi, wygodnymi fotelami. Młoda kobieta, która przedstawia się jako psycholog, rozdaje uczestnikom kartki i ołówki i namawia do zapisania na nich swoich pragnień, zapowiadając, że kartki te zabiorą ze sobą. Ta zapowiedź seansu psychoterapeutycznego będzie miała przedłużenie w kolejnych etapach-stacjach, przez które przejdą uczestnicy ubrani w jednakowe płaszcze z kapturami oraz maski.

Pierwszy etap to pokój z kuchnią i sypialnią, doskonale imitujący prawdziwe wnętrza z lat sześćdziesiątych-siedemdziesiątych, jednak nie radzieckie, raczej skandynawskie, na co wskazują nie tylko stylowe meble, zwłaszcza kuchenne, ale niektóre rekwizyty, na przykład szwedzkie gazety rozłożone na małym stoliku. Ubrani w zacierające tożsamość stroje stajemy się obserwatorami kłótni małżeńskich pary w średnim wieku. „Szwedzkość" rekwizytów być może sugeruje nawiązanie do *Scen z życia małżeńskiego* Bergmana, przy czym teksty dialogów, a także wszystkie inne, jakie usłyszymy podczas spektaklu w słuchawkach (otrzymamy je po wyjściu z sypialni chwilowo pogodzonych małżonków), napisał Maksim Kuroczkin, znany w Polsce między innymi z dramatu *Transfer*. Po tej konfrontacji z nieprzyjemnymi aspektami życia małżeńskiego wchodzimy w przestrzeń biurową, w której młodzi ludzie, ubrani zgodnie z korporacyjnym *dress code*, inscenizują w minutowych albo nawet sekundowych scenkach sytuacje przemocy – ktoś kogoś przewraca na biurko, inni stoją nad pochylonym kolegą czy koleżanką. Po zderzeniu z negatywnymi aspektami korporacyjnego życia wchodzimy w kolejną przestrzeń, od której nasz *trip* będziemy kontynuować w pojedynkę, przechodząc przez zaciemniony labirynt (jego ściany przypominają pofałdowane powierzchnie jaskiń), przechwytywani przez młodych ludzi w ubraniach biurowych (to jedyna część, w której doświadczamy kontaktu fizycznego z innymi osobami), przez długi korytarz z kabinami wyposażonymi w lustra – przed nimi zdejmiemy



na chwilę maski i spojrzymy sobie w oczy, by znaleźć się – w pozycji leżącej – na wózku szpitalnym i na nim wjechać przez kolejny korytarz do pomieszczenia, nazywanego przez głos w słuchawkach kostnicą. Ze sfery symbolicznej śmierci trafiamy w przestrzeń dzieciństwa – do jasnego pokoju z sześcioma piętrowymi łóżeczkami z kolorową pościelą i zabawkami. Kierowani przez naszych przewodników, kładziemy się na łóżeczkach – niżej podpisana trafiła na takie, na którym zamiast pluszowych zabawek leżał żywy, rudy kot o imieniu – jak się potem okazało – Carlos Santos, będącym połączeniem (wedle organizatorów) imion: Carlos Castaneda i Santa Claus, czyli nasz Święty Mikołaj. I wreszcie ostatnie pomieszczenie: przestronne, jasne, z długim stołem. Zdejmujemy płaszcze i maski, odzyskujemy nasze telefony i nasze twarze, zasiadamy do zapowiadanej kolacji. Jedzenie roznosi kelner; kolacja bardzo smaczna – z przystawkami, daniami mięsnymi, rybnymi i wegańskimi oraz dobrym czerwonym winem. Przy stole nawet sceptycy, początkowo siedzący w milczeniu, rozluźniają się. Dobre jedzenie i wino łagodzi napięcia i sprzyja wymianie wrażeń.

Zwierciadło Carlosa Santosa nie zostało nominowane w żadnej kategorii do nagrody Złota Maska, ponieważ traktowane jest jako zdarzenie o charakterze komercyjnym. Jego pomysłodawcą i zarazem producentem jest właściciel sieci restauracji Dwie Pałoczki, Jewgienij Kadomski. To on zainwestował w przebudowę pomieszczeń, wynajął dramaturga, aktorów i reżysera Tałgata Batałowa, znanego między innymi z pokazywanego w Polsce w 2013 roku znakomitego spektaklu dokumentalnego *Uzbek*. Okazuje się, że całe to dziwne przedsięwzięcie, które trudno opisać (i zasadniczo nie powinno się tego robić – organizatorzy proszą o niespoilerowanie, by nie pozbawiać efektu zaskoczenia potencjalnych przyszłych widzów), świadomie zostało przygotowane i wykreowane jako rodzaj gry dla zamożniejszych mieszkańców Moskwy, a przy okazji jako reklama nowej restauracji. I nie chodzi tylko o cenę biletu (równowartość około stu dolarów), ale też o kontekst społeczny, z jakiego wywodzą się potencjalni uczestnicy, zachęceni tą nową formą rozrywki. Niezależnie od tak określonego formatu wydarzenia, możliwa – jak się wydaje – staje się retrospekcja w świat własnych wspomnień i przeżyć. Choć

Elektroteatr Stanisławski, *Sijanije* (Światłość); fot. Olimpia Orlova

może temu przeszkadzać lekko wyczuwalna ironia, jaką kryją w sobie dochodzące ze słuchawek teksty z pytaniami o to, kim jesteśmy i jaki jest sens naszego życia. Wszystko zależy od nastawienia pojedynczego widza, do którego adresowane jest całe przedsięwzięcie. A reakcje są skrajne: od gniewnej recenzji pisarza i publicysty Dmitrija Bykowa, który przyznawał, że ma ochotę odbezpieczyć pistolet na dźwięk słowa „immersyjny", po zachwyty niektórych uczestników na internetowych forach.

Teatr będący rozrywką – to nic nowego; nowością jest w tym przypadku inna, niż kojarzona dotąd z rozrywką, skala przedsięwzięcia. Generalnie, w ostatnich latach na różnych obszarach życia teatralnego można zaobserwować zwrot ku małym formom, obliczonym na niewielką widownię. W dzisiejszej Rosji działa, jak się okazuje, wiele małych, niezależnych od państwowego mecenatu teatrów, w tym także niekomercyjnych. Starają się one o docelowe granty, niekiedy dofinansowane są przez prywatnych mecenasów, fundacje, albo drogą crowdfundingu. Podczas spotkania w ramach Russian Case kuratorzy programu (Roman Dołżański, Aleksiej Kisielow, Anastazja Pauker) wyjaśniali zagranicznym gościom, że prywatny biznes chętniej finansuje te niekomercyjne inicjatywy, które w żaden sposób nie są powiązane z programami ministerialnymi. Jednak sami twórcy nie wyrażają entuzjazmu z powodu takiego stanu rzeczy. Wsiewołod Lisowski, kurator Teatru.doc, twierdzi, iż dziś eksperymentalny teatr w Rosji może działać wyłącznie dzięki żebraninie, a wadliwy system grantów nie daje nawet minimum stabilizacji.

Mimo niełatwej sytuacji materialnej, małe, niezależne teatry działają nie tylko w Moskwie czy Petersburgu, ale i w innych miastach; powstają nawet w miejscach, które do niedawna nie odznaczały się niczym szczególnym na teatralnej mapie kraju. „Geografia niezależności" – takim hasłem opatrzony został trzydziesty piąty numer pisma „Tieatr" z września 2018 roku[1], poświęcony fenomenowi tego typu grup. Pierwsze miejsce na owej mapie zajmuje Petersburg – w numerze pisma można zapoznać się z katalogiem najlepszych teatrów niezależnych w mieście nad Newą. W Polsce znane są (choć dziś już nieco zapomniane) wywodzące się z leningradzkiego undergroundu lat osiemdziesiątych Teatr Derevo oraz Inżynieryjny Teatr AXE, tymczasem w katalogu wymieniono aż dwadzieścia sześć niezależnych grup powstałych w latach późniejszych. Niektóre spośród nich mocno wrosły w kulturalną miejską tkankę, nawet jeśli nie mają (bądź do niedawna nie miały) stałej siedziby, jak choćby Taki Teatr (Takoj tieatr), założony w 2001 roku przez Aleksandra Bargmana, mający w repertuarze siedemnaście spektakli. Dopiero od sezonu 2017/2018 teatr ma stały (na razie) adres; wcześniejsza „bezdomność" nie przeszkodziła mu zorganizować własnego festiwalu, a w 2016 roku zainaugurować planowanego jako doroczne forum teatru niezależnego, którego celem jest „utworzenie platformy wsparcia dla teatrów alternatywnych w Petersburgu".

On.Teatr przedstawiany jest jako „pierwsze petersburskie laboratorium reżyserskie, które dokonało w mieście rewolucji" i całkowicie zmieniło teatralny pejzaż miasta (Kuszlajewa, 2018, s. 26). Powstał w 2009 roku przy Teatrze im. Lensowietu, od którego wkrótce się oddzielił. Prowadzony przez Milenę Awimską i Dmitrija Jegorowa, wystawiał głównie współczesną dramaturgię, przede wszystkim rosyjską. Działając w trybie laboratoryjnym, dał możliwość startu takim znanym dziś szeroko reżyserom, jak Dmitrij Wołkostirełow czy Siemion Aleksandrowski.

Jeden z młodszych niezależnych teatrów Petersburga o niepozbawionej ironii nazwie Nowy Teatr Imperatorski działa od 2014 roku pod kierunkiem Olega Jeriomina, aktora i reżysera, związanego z Teatrem Aleksandryjskim (gdzie zagrał, między innymi, Trieplewa w *Mewie* Krystiana Lupy). Założyciel grupy i członkowie zespołu (jest ich ośmioro) inspirują się odkryciami teatru niemieckiego, sięgają do twórczości Daniiła Charmsa, do współczesnej dramaturgii zachodniej; zrealizowali performans *Miłość i pieniądze* – w modnym dziś nurcie *site-specific* – w jednej z galerii handlowych, a także wystawili *Trojanki* Eurypidesa, oddając hołd Teodorosowi Terzopoulosowi. Nowy Teatr Imperatorski nie ma stałej siedziby, źródłem finansowania jego spektakli jest głównie crowdfunding.

Obok zespołów skupionych na pracy artystycznej powstają też takie, dla których teatr jest trampoliną do działalności społecznej. Dziś jedną z ważniejszych postaci tego nurtu jest Boris Pawłowicz, twórca idei „teatru horyzontalnego", pod którą kryją się rozmaite projekty o prospołecznym – tak to nazwijmy – charakterze. Sam Pawłowicz (rocznik 1980) ma duży dorobek jako reżyser: wystawiał, między innymi, w teatrach Moskwy, Petersburga, Omska, Nowosybirska, Tallina, współpracował z Teatrem.doc (zob. Osińska, 2015, s. 146), a w tym roku wyreżyserowany przezeń w nowosybirskim Teatrze Globus spektakl *Pianiści*, na motywach powieści norweskiego kompozytora i pianisty Ketila Bjørnstada, otrzymał Złotą Maskę w kategorii „Najlepszy spektakl małej formy". Równolegle do działalności artystycznej, Pawłowicz od lat zajęty jest budowaniem relacji między teatrem a lokalnymi społecznościami. W Kirowie, gdzie był dyrektorem artystycznym Teatru Młodego Widza na Spasskiej, zainicjował kilka projektów edukacyjno-społecznych, między innymi dla młodzieży szkolnej. Następnie współpracował z Wielkim Teatrem Dramatycznym (BDT) w Petersburgu, przy którym zorganizował np. laboratorium pedagogiczne dla nauczycieli i grupę pracującą z osobami autystycznymi oraz zespołem Downa. Uczestnicy grupy zagrali – wraz z aktorami profesjonalnymi – w spektaklu *Język ptaków* (inny tytuł: *Dysputa ptaków*) na motywach eposu perskiego poety i mistyka Farida al-Din Attara (premiera w 2015). Spektakl został zrealizowany w ramach projektu „Spotkanie", prowadzonego przez BDT oraz Fundację „Anton tut riadom" (Anton jest obok nas) – ośrodek twórczości, edukacji i rehabilitacji dla dorosłych osób dotkniętych autyzmem. Kontynuacją tej współpracy stał się projekt „Kwartira" (Mieszkanie). Za pieniądze otrzymane od dwóch fundacji grupa, prowadzona przez Pawłowicza i Nikę Parchomowską, wynajęła mieszkanie w centrum Petersburga, odremontowała je i dziś pokazywane tam

są spektakle: *Razgowory* (Rozmowy) według tekstów Daniiła Charmsa i innych oberiutów, z udziałem studentów z kółka teatralnego „Anton jest obok nas", oraz *Nie-dietskije razgowory* (Nie-dziecięce rozmowy) dla rodzin z dziećmi ze spektrum zaburzeń autystycznych.

Jednym ze słów często padających w dyskusjach publicznych o współczesnym teatrze jest słowo „horyzontalność". Słowo oddaje istotę programu bliskiego nie tylko Pawłowiczowi, ale wielu innym młodym twórcom teatralnym. Sam Pawłowicz uczynił je kluczowym dla swojego programu. Nazwany w jednym z wywiadów „bohaterem teatru społecznie zaangażowanego", powiedział: „Wydaje mi się, że mamy teraz do czynienia z wieloma bohaterami. I, generalnie, określenie «główny bohater czegoś społecznego» – to oksymoron, ponieważ zasadą uspołecznienia jest brak bohaterów. Zorganizowaliśmy w Petersburgu festiwal teatru horyzontalnego, w którym przyglądaliśmy się zjawiskom, niemającym wyraźnej hierarchicznej struktury" (*Jesli nielzja…*, 2018) .

Młody teatr w Rosji przeciwstawia się megalomanii wielkich scen; wyraźnie daje o sobie znać potrzeba zdystansowania się wobec autorytetów, zerwanie z hierarchiami, a słowo „inkluzywność" zastąpiło stare rosyjskie *obszczedostupnost*. „Obszczedostupnym", czyli powszechnie dostępnym, miał być z górą sto lat temu Moskiewski Teatr Artystyczny – jego pierwotna pełna nazwa brzmiała Moskowskij Obszczedostupnyj Chudożestwiennyj tieatr. Dzisiejsza „dostępność" jest powszechna inaczej, jeśli można tak się wyrazić, obejmuje bowiem te grupy społeczne, które nie tylko sto lat temu, ale jeszcze niedawno pozostawały poza kręgiem oddziaływania teatru, a tym bardziej – uczestniczenia w działaniach twórczych. Nieprzypadkowe jest tu używanie słowa o angielskim pochodzeniu, bowiem wiele inicjatyw tego typu powstało pod wpływem europejskich wzorów. Rimini Protokoll od dziesięciu lat jest stale obecny w rosyjskiej przestrzeni teatralnej; swoje spektakle grupa przedstawiała, między innymi, w ramach moskiewskich festiwali Terytoria czy NET, a głośne performanse i projekty społeczne (jak uliczny *Remote X*, *Cargo*, *Situation Rooms* czy *Home Visit Europe* w rosyjskiej wersji: *W gostiach. Jewropa*) odbywały się nie tylko w Moskwie i Petersburgu, ale też w innych miastach, na przykład w Krasnojarsku czy Kazaniu. W tym ostatnim (a ściślej koło Kazania, w Swiażewsku) w 2018 roku Stefan Kaegi wraz z miejscowymi organizatorami przygotował spotkanie-dialog *Prizwanije* (Powołanie) z udziałem seminarzystów z miejscowego prawosławnego seminarium i reprezentantów nowej kazańskiej sztuki, dowodząc, że dialog jest możliwy. Praca w grupie wedle reguł demokratycznych, ingerencje w przestrzeń publiczną, zasada partycypacyjności – to elementy coraz wyraźniej zarysowujących się od kilku lat nowych sytuacji w rosyjskim teatrze. W dziejach rosyjskiej kultury inspiracje z Zachodu nieraz przynosiły w efekcie zjawiska świeże, ciekawe, niekiedy bardziej żywotne niż oryginały (najbardziej znanym przykładem z historii jest rosyjski futuryzm). Być może i tym razem rodzi się coś nowego; przy czym działania partycypacyjne w Rosji są prawdziwym wyzwaniem i już sam fakt ich podejmowania może przynieść – w skali lokalnej, rzecz jasna – widoczne skutki społeczne (jak w przypadku wspomnianego wyżej projektu „Kwartira"). Z drugiej strony, takie zjawiska jak teatr immersyjny, również zainspirowane – przynajmniej częściowo – przez Rimini Protokoll, przenikają do kultury komercyjnej. A twórca taki jak Tałgat Batałow, który regularnie współpracował z Teatrem im. Josepha Beuysa i Teatrem.doc, realizuje projekty we współpracy z prywatnym biznesem. Nie należy jednak ulegać uprzedzeniom – w dzisiejszej Rosji dzięki pieniądzom prywatnych mecenasów rodzą się niepospolite, nowatorskie projekty, jak choćby Elektroteatr Stanisławski (zob. Osińska, 2015, s. 144-145).

To, co zwracało uwagę podczas tegorocznego przeglądu Russian Case, to rzadziej pojawiające się – spośród propozycji przedstawionych przez młodych i reprezentujących średnie pokolenie twórców – spektakle odnoszące się bezpośrednio do sytuacji politycznej w Rosji. Po części jest to zapewne skutek narastającej opresji politycznej. Zarazem trudno oprzeć się wrażeniu, że reżyserzy i grupy teatralne szukają nowego języka, dzięki któremu poszerzają granice wolności artystycznej. A to z kolei sprawia, że spektakle, nieprzemawiające już do widza wprost, za pomocą faktów – jak czynił to, niekiedy zresztą z dobrym skutkiem, Teatr.doc – mogą mieć także wymiar polityczny. I nie chodzi w żadnym razie o posługiwanie się językiem ezopowym, lecz o tworzenie złożonych relacji z widzami, dzięki którym ujawniają się rozmaite społeczne stereotypy. Przykładem mogą służyć spektakle Dmitrija Wołkostriełowa i Teatru post z Petersburga – częstych gości Złotej Maski. W pokazywanym w tegorocznym programie spektaklu *DJ Paweł* tytułowy Didżej odtwarza z winyli radzieckie hity z lat osiemdziesiątych (Ałły Pugaczowej, Walerija Leontjewa i innych), pozostali wykonawcy zaczynają tańczyć, stopniowo dołączając jedni do drugich. Taniec nabiera tempa, a publiczność wyraźnie ulega dyskotekowemu nastrojowi, czego efektem jest kilka wyjść na parkiet. Entuzjazm publiczności, przeważnie młodzieżowej, ujawnia mechanizm wyzwalania się nostalgii za epoką rodziców, choć przecież dla młodych bywalców awangardowych spektakli i modnych „miejscówek" (spektakl był prezentowany w postindustrialnej przestrzeni XIX-wiecznej Fabryki Lakierów braci Aleksandra i Nikołaja Mamontowych, kuzynów słynnego mecenasa sztuki Sawwy Mamontowa) epoka ta – wydawałoby się – stanowi zamkniętą na zawsze przeszłość.

Przykładem wyzwalania się młodych twórców ze schematów odziedziczonych po poprzednich epokach, tym razem w sferze kształcenia artystycznego, okazał się prezentowany w Teatrze Praktika spektakl absolwentów Rosyjskiego Instytutu Sztuki Teatralnej (GITIS), wychowanków Olega Kudriaszowa, pod tytułem *Gipnoz* (Hipnoza) przygotowany przez reżysera i choreografa Olega Głuszkowa. Surrealistyczne *show*, nawiązujące (choć nie wprost) do twórczości Daniiła Charmsa, Davida Lyncha, grupy Monty Pythona, zrealizowane metodą – jak twierdzi jego twórca – intuicyjną i przedstawione jako feeria szalonych i błyskotliwie wykonanych pomysłów, nieukładających się w spójny

przekaz, byłoby jeszcze niedawno czymś nie do pomyślenia w oficjalnym szkolnictwie teatralnym, w ramach którego powstawały, rzecz jasna, wartościowe spektakle, ale nie tak radykalnie zrywające z tradycyjną inscenizacją i aktorstwem.

Nadal jednak teatr i polityka wchodzą we wzajemne relacje. Patronem „teatru, który się nie boi" (wedle określenia Jeleny Grieminy) poruszać niewygodne tematy, jest Teatr.doc, osierocony w roku ubiegłym przez swoich założycieli – 1 kwietnia 2018 roku zmarł nagle Michaił Ugarow, a w półtora miesiąca później jego żona – Jelena Griemina. Oboje odeszli przedwcześnie, mieli po sześćdziesiąt dwa lata. W pierwszą rocznicę śmierci Ugarowa odbyła się (w ramach Russian Case) prezentacja dwutomowego wydania dramatów autorstwa obojga twórców – reżyserów i dramaturgów. Podczas spotkania współpracownicy pierwszego w Rosji teatru dokumentalnego przypominali jego heroiczne początki (powstał w 2002 roku) i jego znaczenie – zarówno w aspekcie poszerzania granic wolności wypowiedzi na tematy niewygodne z punktu widzenia władz bądź niepodejmowane w publicznym dyskursie (choćby sprawa Siergieja Magnickiego: spektakl powstał w 2010, w niespełna rok po śmierci adwokata, wojna w Donbasie czy sprawa aresztowanych demonstrantów z placu Błotnego w 2012), jak i z punktu widzenia nowej estetyki ufundowanej na założeniach Verbatim, wreszcie roli, jaką odegrał w upowszechnianiu nowej dramaturgii i reżyserii, udostępniając swoją scenę takim twórcom jak Iwan Wyrypajew, Wiktor Ryżakow, Rusłan Malikow czy Władimir Pankow. Nie mogła zostać pominięta sprawa szykan, z jakimi spotyka się teatr od 2015 roku, kiedy po raz pierwszy został przez władze pozbawiony skromnego pomieszczenia w centrum Moskwy. Dzięki determinacji i odwadze Jeleny Grieminy przetrwał trudne chwile, istnieje nadal i ma plany na przyszłość, o czym też była mowa. Jego dzisiejszy program współtworzą ludzie ukształtowani przez Ugarowa i Grieminę, w tym także aktorka, która znalazła się w teatrze dzięki programom społecznym prowadzonym przez Teatr. Marina Kleszczowa (bo o niej mowa) opowiedziała podczas spotkania swoją niezwykłą historię. Kiedy odsiadywała w kolonii karnej o zaostrzonym rygorze drugi w swoim życiu wyrok za rozbój, dzięki programowi resocjalizacyjnemu zaczęła występować w więziennym teatrze, do którego z warsztatami trafili ludzie z Teatru.doc. Pomogli więźniarkom wystawić *Króla Lira*, w którym rolę tytułową zagrała Kleszczowa. Okazało się, że obdarzona jest talentem aktorskim i z czasem, po wyjściu z kolonii, zaczęła występować nie tylko w Teatrze.doc, ale też w Teatrze na Tagance; zagrała w kilku filmach, m.in. w *Uczniu* Kiriłła Sieriebriennikowa. Obecnie występuje na scenie Teatru.doc w przedstawieniu *Lir-Kleszcz*, opartym na tekstach Szekspira oraz własnych wierszach i piosenkach, będąc tym samym autorką, wykonawczynią i bohaterką wyreżyserowanego przez Barbarę Faer spektaklu.

Problem dużej części teatru politycznie i społecznie zaangażowanego – a Teatr.doc można takim nazwać – polega na tym, że poruszając istotne kwestie, najczęściej nie mówi o nich niczego, czego by widz – a widz, który trafia do takiego teatru, nie trafia doń przypadkowo – nie wiedział. Posługując się materiałem dokumentalnym, czerpanym z wywiadów, blogów czy archiwów, twórcy spektakli Verbatim skupiają się na jakimś fragmencie historii, na głośnych wydarzeniach bądź na biografii bohaterów, i przekazują widzowi te historie z perspektywy, jaką większość widzów podziela. Spektakle Teatru.doc apelują przede wszystkim do emocji; łączą twórców i widzów, umacniając tych ostatnich w przekonaniu, że w swojej krytycznej postawie wobec rzeczywistości nie są odosobnieni.

Odmienną taktykę w poruszaniu się po polu rodzimej historii i teraźniejszości przyjęli reżyser Andriej Stadnikow (rocznik 1988) i pozostali twórcy spektaklu *Rodina* (Ojczyzna) zrealizowanego na scenie Centrum im. Meyerholda – sensacji bieżącego sezonu teatralnego (spektakl wyróżniony został nagrodą specjalną w kategorii „eksperyment" przez jury festiwalu Złota Maska). Skomplikowana konstrukcja tego prawie czterogodzinnego spektaklu-performansu stawia widza przed rozmaitymi wyzwaniami. Przede wszystkim wymaga cierpliwości, ponieważ spektakl zbudowany jest w znacznej części z tekstów dokumentalnych, odsyłających do historii radzieckiej z lat dwudziestych i trzydziestych oraz do współczesności, niepoddanych żadnej obróbce – podawanych na zasadzie *ready-made*. Pierwszą część wypełniają stenogramy posiedzenia Rosyjskiego Związku Futbolowego opublikowane w sierpniu 2014 przez „Nową Gazetę"; posiedzenie odbywało się po zajęciu przez Rosję Krymu i dotyczyło kwestii: czy przyjąć drużyny z Krymu i Sewastopola do Rosyjskiej Federacji przed zbliżającym się Mundialem (czego oczekiwały władze polityczne), czy też wstrzymać się z decyzjami w obliczu szykujących się zachodnich sankcji. Po czym następuje – odtwarzana przez głośniki i pochodząca z materiałów śledczych – rozmowa prezydenta miasta Bierdska (w obwodzie nowosybirskim) z biznesmenem – przedstawicielem lokalnej mafii, a całość inkrustowana jest fragmentami *Historii Pugaczowa* Aleksandra Puszkina, poświęconej wojnie chłopskiej z lat siedemdziesiątych XVIII wieku, oraz scenariusza filmu *Matrix*. Drugą część wypełniają fragmenty dramatu Volkera Brauna *Śmierć Lenina* (z 1970 roku), fragmenty autobiografii Lwa Trockiego *Moje życie* oraz stenogramy Biura Politycznego, w których pojawiają się takie postaci historyczne, jak Feliks Dzierżyński, Wiaczesław Mołotow, Nikołaj Bucharin i, oczywiście, Stalin. Teksty te podawane są przez lektorów i aktorów bez emocjonalnego zaangażowania, wchodzą we wzajemne relacje; odczytanie sensu tych kombinacji, w których stuletnia historia „ojczyzny" ulega zapętleniu, należy do widzów.

Publiczność uczestniczy w tym spektaklu także jako żywy element instalacji. W zaprojektowanej przez Szyfrę Każdan (dawniej: Jakowa Każdana) przestrzeni centralne miejsce zajmuje rodzaj piramidy, na którą składają się piętrzące się rzędy krzeseł; piramidę zwieńcza gigantyczny, wznoszący się ku górze, blond warkocz. Widzowie zatem znajdują się w centrum sali opasanej u góry galeriami – to z nich będzie rozlegać się część tekstów; na dole, na ścianach wokół piramidy

zawieszono, niczym w galerii sztuki, kartki. Niektóre z nich są puste, białe lub czerwone, na innych wydrukowano wypowiedzi aktorów i performerów, w których odnoszą się oni do takich forsowanych przez dzisiejszą propagandę pojęć, jak naród czy ojczyzna.

Ten surowy, ascetyczny spektakl, przeznaczony przede wszystkim do słuchania, ewentualnie – w antrakcie – do czytania, przerywany jest (w pierwszej części) przemarszami wokół sali grupy około pięćdziesięciu młodych, jasnowłosych kobiet. Wszystkie ubrane są na czarno, przy czym nie w kostiumy, ale w odzieżowe „przedmioty znalezione". Przed premierą ogłoszono w Centrum Meyerholda akcję zbierania czarnej damskiej konfekcji. Do ustawionej w foyer Centrum skrzyni ludzie wrzucali sukienki, swetry, spódnice, spodnie, a następnie kostiumografka Wania Bouden ubierała w te naznaczone cudzymi historiami rzeczy performerki, niebędące zawodowymi aktorkami. Przemarsze odbywają się bez muzyki, aczkolwiek ich choreografia powstała w wyniku przetransponowania przez kompozytora Dmitrija Własika jego własnego utworu na ruch; zmieniający się rytm kroków poszczególnych „pododdziałów" tej kobiecej armii tworzy fonosferę tych części spektaklu.

Blond włosy dziewcząt rymują się z gigantycznym blond warkoczem; można ten konceptualny pomysł odebrać jako znak – dowcipny, ale nie śmieszny – genderowej opozycji między pozbawioną przywódców armią kobiet (maszerują wedle własnych, nie marszowych w gruncie rzeczy, rytmów) a męskim, wertykalnym światem polityki, władzy, biurokracji. Wydaje się, że główna oś napięć w spektaklu, tworząca rodzaj metakomentarza, przebiega między zarysowanym na różnych poziomach tematem władzy, zawsze opierającej się na hierarchicznym podporządkowaniu, a horyzontalną strukturą organizacyjną, do której dążą twórcy spektaklu, podkreślający zaangażowanie wszystkich uczestników w jego powstanie.

Kolejnym przejawem zmian, jakie dokonują się w rosyjskim teatrze, jest coraz liczniejsza obecność w programie



Centrum im. Meyerholda, *Rodina (Ojczyzna)*; fot. Jekatierina Krajewa

festiwalu Złota Maska spektakli z tak zwanej prowincji, przy czym nie chodzi tu o uznane od dawna teatralne ośrodki, jak Jekaterynburg, Nowosybirsk, Krasnojarsk czy Perm, ale o miasta i teatry dotąd niezauważane. Postępująca decentralizacja w kulturze obejmuje też takie małe ośrodki jak Lesosibirsk, miasto sześćdziesięciotysięczne, położone w środkowej Syberii w Kraju Krasnojarskim. Z entuzjastycznym przyjęciem widzów tegorocznej Złotej Maski spotkały się *Martwe dusze* z Teatru Poisk (Poszukiwanie) w Lesosibirsku, w reżyserii Olega Lipowieckiego – jednego z tych artystów, którzy swoimi spektaklami, wystawianymi w mniejszych ośrodkach, dowodzą, że słowo „prowincja", do niedawna wypowiadane w Rosji z odcieniem lekceważenia, staje się neutralne. Spektakl został pomyślany jako rodzaj klownady, bawienia widzów szalonymi pomysłami. Z Gogola reżyser wydobył przede wszystkim aspekty komiczne: każdy z trójki aktorów – jedynych wykonawców przedstawienia – za pomocą rekwizytów, kostiumów i min zmieniał błyskawicznie tożsamość. Ten sam aktor mógł być w jednej scenie Koroboczką, a w kolejnej – Sobakiewiczem. Ta parada masek, improwizowanych duetów i tercetów wzbudzała salwy śmiechu na widowni. Trzeba bowiem przyznać, że aktorzy z Lesosibirska wykazali się mistrzowskim warsztatem. Koncept scenograficzny (jego autor to Jakow – obecnie Szyfra – Każdan): scena przecięta ustawionym na ukos stołem, zawalonym plastikową tandetą, chłamem jak z bazaru, i ciągnące się wzdłuż bocznych kulis aż po zaciemniony horyzont sceny wieszaki z ubraniami, pochodzącymi jak gdyby z *second hand* – do pewnego stopnia równoważył komizm scen sytuacyjnych, sugerując śmieciowy, zdegradowany obraz współczesnej rosyjskiej „głubinki". Mimo to żywioł buffo forsowany przez reżysera i aktorów unicestwił metafizyczną grozę, kryjącą się w Gogolowskim genialnym dziele.

Podczas spotkania poświęconego nowym zjawiskom w teatrze rosyjskim Tatiana Dżurowa, krytyczka z Petersburga, podkreślała przezwyciężanie logocentryzmu w spektaklach dramatycznych młodych twórców, wymieniając, między innymi, wysoko oceniany przez krytykę spektakl z Teatru Dramatu im. Puszkina w Pskowie – *Rzekę Potudań* według Andrieja Płatonowa, w reżyserii Siergieja Czechowa. Nowego teatru nie tworzą tylko reżyserzy; horyzontalność zakłada dobrze funkcjonującą zespołowość i współuczestnictwo. Na scenach rosyjskich w ostatnich latach pojawiła się plejada wyróżniających się scenografek, jak Ksenia Pierietruchina, Wiera Martynow czy wspomniana Szyfra Każdan, która do teatru trafiła z obszaru sztuk wizualnych. Coraz częściej też z teatrami współpracę podejmują kompozytorzy, którzy do niedawna zainteresowani byli wyłącznie wykonaniami własnych dzieł w salach koncertowych. Pionierem przyciągania kompozytorów współczesnych do teatru jest Boris Juchananow, który na scenę Elektroteatru Stanisławski wprowadził wiele nowych, kameralnych oper, w tym własny serial operowy *Swierlijcy* – do tworzenia każdej z jego pięciu części zaprosił innego młodego kompozytora, czy rewelacyjną operę *Proza* kompozytora i reżysera Władimira Ranniewa (laureata tegorocznej Złotej Maski). Dynamicznie rozwijający się gatunek współczesnej opery kameralnej – to temat na oddzielny artykuł.

Muzyka stała się jednym z najważniejszym komponentów nowych rosyjskich sytuacji teatralnych. W programie tegorocznego Russian Case znalazło się kilka tytułów, powstałych na skrzyżowaniu gatunków dramatycznych, muzycznych, plastycznych. W tym tak ciekawe i zarazem reprezentujące odmienne światy spektakle, jak *Sijanije* (słowo można przetłumaczyć jako: blask, światłość, jasność) w reżyserii Filipa Grigorjana i *SOS* – dzieło scenografki i reżyserki Wiery Martynow oraz kompozytora Aleksieja Sysojewa.

Na pierwszy z nich, będący godzinnym udramatyzowanym koncertem, składają się piosenki autorstwa dwojga nieżyjących już, legendarnych uczestników undergroundowej sceny rockowej – Jegora Letowa, twórcy nowosybirskiego punkrockowego zespołu Grażdanskaja Oborona, i związanej z tym zespołem Janki Diagilewej – wokalistki, kompozytorki i autorki tekstów. Na małej scenie Elektroteatru Stanisławski, w przestrzeni przypominającej domek dla lalek, pojawia się dziewczyna z lokami, w fin-de-siècle'owej sukience i zaczyna śpiewać piosenkę zaczynającą się od słów:

„Ja powtoriaju diesiat' raz i snowa:
Nikto nie znajet, kak że mnie chujowo..."

(„Powtarzam to raz po raz i na nowo/ Nikt nie wie, jak mi jest chujowo...").

Alicji Chazanowej (przypominającej Alicję w krainie czarów) akompaniuje wielka Pani Królik – pianistka ubrana w suknię z fartuchem, z głową królika wykonaną z *papier-mâché*. Ostre, rockowe utwory zostały bowiem przepisane na dziewczęcy głos z fortepianem, odsłaniając swój liryzm i ukrytą melancholię. Na takich kontrastach opiera się cały ten spektakl-kabaret, piękny, poruszający, ale też ironiczny: w ostatniej piosence bohaterka ubrana w już nie w falbanki, ale w radziecką kufajkę, śpiewa o spływającej na nią jasności (tytułowe „sijanije"), która stanie się jej losem.

W *SOS* Wiery Martynow, kantacie scenicznej na czternastu śpiewaków, dwóch narratorów, perkusję oraz aparat telegraficzny, wystawionej w tak zwanej Nowej Przestrzeni (pomieszczeniach zaadaptowanych przez Teatr Narodów), temat miłosny przeplata się z przeczuciami apokaliptycznej katastrofy. W tym muzyczno-plastycznym działaniu fragmenty Pieśni nad Pieśniami połączone zostały z tekstami Pliniusza Młodszego, świadka zagłady Pompei, oraz zapisami z dzienników twórców performansu, którego tytuł *SOS* jest zarazem skrótem od The Song of Songs i sygnałem oznaczającym wołanie o pomoc.

Chciałoby się wierzyć, że rewolucyjny – pod względem społecznym i estetycznym – ferment w dzisiejszym rosyjskim teatrze, przypominający o epoce sprzed stu lat, nie zostanie po raz kolejny stłumiony przez zbiurokratyzowaną, monumentalną, imperialną kulturę oficjalną, że horyzontalność utrzyma się, mimo narzucanej od góry (sic!) wertykalności.

***

Na koniec – krótka refleksja osobista. Kiedy pracowałam w latach dziewięćdziesiątych nad *Leksykonem teatru rosyjskiego XX wieku* (wydany w 1997 roku), nie mogłam – mimo dobrych chęci – włączyć do siatki haseł zjawisk powstających poza Moskwą i Petersburgiem. W Rosji były one stosunkowo słabo obecne, u nas – zupełnie nieznane. Gdyby dziś miał powstać taki leksykon, nie mógłby się on obejść bez dziesiątków nazwisk i nazw, które trzeba znać, choć nie kojarzą się wyłącznie z dawną i obecną stolicami. ■

[1] Pismo wydawane od 1930 roku zaczęło gubić rytm wydawniczy w latach dziewięćdziesiątych i wznowione zostało w roku 2010; jego wydawcą jest Stowarzyszenie Działaczy Teatralnych, a redaktorem naczelnym Marina Dawydowa. Pismo prawdopodobnie nie ukazywałoby się bez prywatnych sponsorów; stale dofinansowuje je Fundacja Michaiła Prochorowa, a doraźnie również inni fundatorzy. Numer, o którym mowa, otrzymał wsparcie od „Klubu intelektualnego 418”. Pod tą nieco pretensjonalną nazwą kryje się - przytaczam opis ze strony internetowej: „Założony w 2013 roku przez Irinę Kudriną i Nadieżdę Obolencewą zamknięty klub «418», będący unikatowym zjawiskiem w życiu kulturalnym Moskwy i Petersburga. Jest on próbą stworzenia tego, co Jurij Łotman nazywał «porozumiewaniem się niewielkich grup wtajemniczonych ludzi». Wykłady [...], koncerty, premiery filmowe i teatralne, wernisaże, miejskie wycieczki - wszystko to odbywa się w kameralnej atmosferze, w formacie żywej dyskusji, a to pozwala członkom Klubu otrzymać objaśnienia na interesujące ich zagadnienia od kompetentnych wykładowców” – http://www.club418.ru/.

Bibliografia:

„Czort znajet, czto z toboj sdiełajut”. Wystawka: Opyty ispytywajut zritielej, wywiad Daniiła Trabuna z Olegiem Głuszkowem, 24 V 2014, http://www.lookatme.ru/mag/people/experience/204627-glushkov#comment2 [dostęp: IV 2019].

Jesli nielzja wyskazatsia o potriebitielskoj korzinie, obywatel naczinajet gnat' na chudożnika, rozmowa z Borisem Pawłowiczem, https://www.business-gazeta.ru/article/370914 [dostęp: IV 2019].

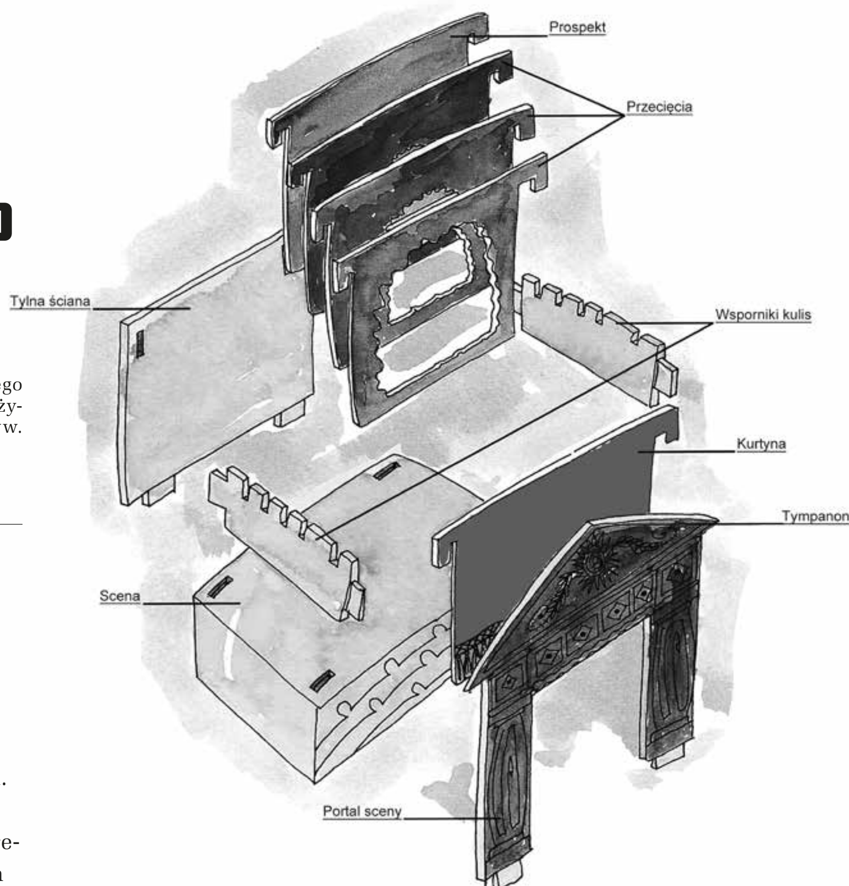
Kuszlajewa, Oksana, *Laboratorija On.Tieatr*, „Tieatr” 2018 nr 35, s. 26-27.

Osińska, Katarzyna, *Polityka i estetyka w dzisiejszym teatrze rosyjskim*, „Didaskalia” 2015 nr 127-128, s. 139-146.

ZBIGNIEW MICH

STASIA WYSPIAŃSKIEGO ZABAWY W TEATR

Zbigniew Mich – wprowadził na polskie sceny Petera Handkego i Wolfganga Bauera. Pracował w szkołach kształcących aktorów i reżyserów od Białegostoku i Łodzi po Salzburg i Essen. Strona: www.toytheatre.de/mich.html



Teatr papierowy – schemat

1.

Istnieją przynajmniej trzy świadectwa zabaw Stanisława Wyspiańskiego teatrem papierowym[1]. Być może prywatne archiwa w Krakowie i okolicach kryją w sobie jeszcze jakieś niespodzianki w tej sprawie. Dwie relacje spisali Stanisław Estreicher (1869-1939) i Kazimierz Ehrenberg (1870-1932). Obaj chłopięce zajęcia i zabawy Stasia wspominali po latach. Od czasu majsterkowania i odgrywania przedstawień *en miniature* upłynęło w Wiśle sporo wody. Wspomnienia z okresu dzieciństwa własnego albo osób bliskich jako świadectwa odległych zdarzeń należy przyjmować z ostrożnością, gdyż pamięć po dziesięcioleciach może płatać figle.

> Nie ma […] groźniejszego fałszerza tzw. rzeczywistości, niż pamięć. Fałszuje ona wszystko: ludzi, pejzaże, wydarzenia, nawet – klimaty (Wittlin, 1991, s. 158).

Mając na uwadze powyższą przestrogę, nie pozostaje nic innego, jak, przywołując te wspomnienia, sprawdzać, czy i kiedy pamięć nie zawodziła. Z trzech „świadków" jedynie Leon Stępowski (1853-1914) był dojrzałym mężczyzną, kiedy obserwował zabawy małego Wyspiańskiego i zapisywał swe wrażenia. Przedstawienie tych zabaw w zarysie skłoni, być może, ciekawych do wypełnienia luk w opisanych poniżej zdarzeniach.

2.

„Staś Wyspiański był chłopcem bardzo delikatnym, o cerze niezwykle bladej, jak się to mówi «mizernej»" (Ehrenberg, 1927, s. 2)[2]. Taki obraz kolegi z owego czasu zapamiętał Kazimierz Ehrenberg i tę krótką charakterystykę zapisał we wspomnieniu opublikowanym w roku 1927. W chłopięcych latach autor wspomnienia dostał w prezencie teatr z papieru. Zainteresowanie tym kartonowym teatrzykiem zostało rozbudzone w sposób podobny, jak u wielu jego rówieśników z różnych miejsc Europy. Rzecz zaczęła się od pierwszej wizyty w teatrze, teatrze z prawdziwą kurtyną! Kazio liczył wtedy lat siedem. Dawano *Zimową powieść*,

> […] na którą Koźmian przysłał mojemu ojcu, jako jej tłomaczowi, lożę. Do dziś dnia pamiętam głębokie wrażenie, jakie na mnie sprawił ten spektakl. […] Marzeniem mojem było mieć swój własny teatr w domu i módz się nim bawić (Ehrenberg, 1927, s. 2)[3].

Z tego zapisu można wnosić, iż chęć do zabawy w teatr odezwała się i znalazła dobrą pożywkę podczas spektaklu z „tańcem pasterzy i pasterek". Autor wspomnień nie podał, jak wiele czasu upłynęło od bytności z rodziną w teatrze przy placu Szczepańskim do dnia, w którym, znalazłszy się na Rynku Głównym – być może również z rodziną – dokonał małego odkrycia[4].

> Jakiś sklep z zabawkami dla dzieci na Rynku (na A-B, blisko Floriańskiej) wystawił za szybą sklepową wśród innych dziwów – podobiznę całkiem prawdziwego teatru z kolorowanymi, wycinanymi i nalepionymi na tekturze figurkami na drucikach, z kulisami i malowniczymi dekoracjami, z podniesioną w górę wspaniałą kurtyną tekturową, wyobrażającą czerwoną aksamitną draperię (Ehrenberg, 1927, s. 2)[5].

3.

Od spojrzenia na wystawę sklepową marzenie chłopca o „własnym teatrze" zaczęło nabierać realnego kształtu. Pasja teatralna wzmogła się zapewne po

> […] wejściu do sklepu, obejrzeniu i teatru i stosu arkuszy z barwnemi figurkami, kulisami lub dekoracjami – każdy arkusz wyobrażał bądź to figurki z jakiejś jednej tragedii, głównie Schillera, albo z jakiejś głośnej opery, bądź dostosowane do tego kulisy i dekoracje […]. Arkusze miały niemieckie napisy […] (Ehrenberg, 1927, s. 2)[6].

Podobne arkusze z napisami angielskimi przeglądał w sklepie w Edynburgu mniej więcej dwadzieścia lat wcześniej Robert Louis Stevenson (1850-1894):

> Każdy arkusz, […], na mgnienie oka odsłaniał […] jakąś nieznaną, smakowitą opowieść. […] Dylemat osiołka, któremu w żłoby dano, był niczym w porównaniu z katuszami chłopca biorącego do rąk kolejne teki pełne cudów. Marudził, zapominał o bożym świecie. Patrząc i dotykając arkuszy doznawał fizycznej rozkoszy i zazdrośnie starał się owe chwile przedłużyć. A kiedy w końcu było już po wszystkim, chłopiec dokonał wyboru, a niecierpliwy sprzedawca zgarnął resztę plansz do szarej teki, malec ściskając pod pachą *The Miller and His Men* albo *The Red Rover* czy inną podobną sztukę, pędził do domu na spóźniony obiad[7].

Fortuna była dla chłopca z Edynburga przychylniejsza niż dla Kazia Ehrenberga, przynajmniej na początku jego przygody z teatrem papierowym. W każdym razie Kazio ze sklepu wyszedł bez „niedostępnej gospodarczo" zabawki. Próbował odwoływać się do znanego prawie każdemu dziecku sposobu pozyskiwania dóbr doczesnych: „Nudziłem matkę, aby mi taki teatr kupiła" (Ehrenberg, 1927, s. 2). Nie na wiele się to zdało. Z pomocą – jak to często bywało i bywa – przyszła dopiero babcia chłopca[8]. Zleciła pewnemu bezrobotnemu stolarzowi przyjrzenie się obiektowi pożądań wnuka i sporządzenie „czegoś na wzór i podobieństwo" zabawki. Powstała konstrukcja znacznie większa niż teatr z okna sklepowego. Julia Ehrenberg (1863-1894)[9], siostra Kazia, działająca w zmowie z babcią, miała sporo pracy przy dostosowaniu zakupionych kulis, ruchomych dekoracji i kurtyny do drewnianego pudełka sceny wykonanej przez rzemieślnika. Trudności zostały pokonane i na koniec chłopiec został obdarowany teatrem papierowym:

> Dostałem go na imieniny wraz z kilkoma pudełkami figurek i składem kulisów [sic!] i dekoracyj. W każdem z pudełek znajdował się tomik bibljoteczki Bensdorffa odpowiadający tekstem doborowi ukostjumowanego „personelu" (Ehrenberg, 1927, s. 3)[10].

4.

Czym była „Bibljoteczka Bensdorffa"? Dostarczała repertuaru do teatralnych zabaw. W Wielkiej Brytanii do teatrów papierowych załączano egzemplarze tekstów gotowych do gry. W niemieckich i austriackich krajach teksty oferowano oddzielnie, jako dodatek do arkuszy z figurami i dekoracjami. W Krakowie od połowy lat sześćdziesiątych XIX wieku można było nabyć broszurki ze wspomnianej wyżej „bibljoteczki". Teksty drukowane przez Bensdorffa, jak również publikowane w innych miastach Europy, mogły wskazywać kierunek przedstawień organizowanych w prywatnych domach. Stanowiły właściwie inspirację do zabawy. Ponieważ spektakle domowe trwały najwyżej pół godziny, tekst oryginalny dramatu albo libretta musiał być skracany, często nawet w wydawnictwach zmieniano treść sztuk, tworząc odchudzoną bez pardonu, skróconą do kilkunastu stron „w 16tce"[11] wersję, na przykład, *Opowieści zimowej* Williama Szekspira[12]. Dobrze wychowani chłopcy i panienki postępowali za wskazówkami scenicznymi z cienkich zeszytów jak za panią matką i po prostu grzecznie odczytywali podczas zabawy cały tekst, jakiego dostarczała, powiedzmy, „Bibljoteczka Bensdorffa".

> Tak się mianował zapewne wiedeński sprawca tych zabawek, który postarał się dla rozpowszechnienia towaru, aby jego „bibljoteczka" uprzystępniona została dzieciom wszystkich narodów „reprezentowanych w Radzie Państwa" wielojęzycznej Monarchji Habsburskiej (Ehrenberg, 1927, s. 2).

Tak utyskiwał „zbałamucony narodowo" Kazimierz Ehrenberg. Cienkie książeczki nazywał – nie bez racji i sarkazmu – bezczelnymi skrótami dramatów i librett operowych, na dodatek skrótami tłumaczonymi nie z oryginałów, a z niemieckiego. Janina Wiercińska (1922-2003) ustaliła, iż Józef Bensdorff (1822-1876) był nie wiedeńskim, a krakowskim drukarzem i księgarzem[13]. Prócz tego był nakładcą oraz introligatorem. W latach 1861-1867 prowadził własną drukarnię. Z niej w roku 1865 wyszła seria publikacji pod „głównym tytułem": *Teatra dla dzieci*[14]. Teatr papierowy stał się w tamtym czasie jednym ze sposobów rozbudzania w uczniach zainteresowania sceną. Autorem, zapewne też adaptatorem i tłumaczem, wszystkich tomików biblioteczki był Jan Kanty Turski (1832-1870), nauczyciel, poeta, publicysta, dramaturg. Pięć lat później przyszedł na świat Kazio Ehrenberg, a Jan Kanty Turski, twórca *Teatrów dla dzieci*, świat opuścił[15].

5.

Po dziesięcioleciach Kazimierz Ehrenberg, pisząc o broszurach, które dostał od babki i które miały służyć zabawom teatralnym, pewnie nie wiedział, kto był autorem części tekstów.



W każdym z pudełek [z figurami – ZM] znajdował się tomik bibljoteczki Bensdorffa […]. Repertuar składał się ze „Zbójców", „Dziewicy Orleańskiej", „Fra Diavola" i – jeśli się nie mylę – „Hugenotów" (Ehrenberg, 1927, s. 3).

Nie można wykluczyć, że kilkunastoletni chłopiec te właśnie dramy i opery znał, lubił i właśnie nimi został na imieniny obdarowany. Równie dobrze dobór utworów mógł wynikać z upodobań teatralnych starszej siostry Kazia albo babci Pancerowej[16]. A być może po prostu obie chciały – przynajmniej w przypadku *Dziewicy Orleańskiej*[17] i *Zbójców* – podsunąć Kaziowi skróty lektur szkolnych, zgodnie z zasadą, iż najłatwiej uczyć się przez zabawę. Warto przy sposobności zauważyć, iż w zestawie wydanym przez Bensdorffa nie było ani *Hugenotów*, ani *Fra Diavola*. Wolno domniemywać, że opracowania dla teatru papierowego tych, a prawdopodobnie i innych oper były w owym czasie do nabycia w krakowskich składach zabawek albo w księgarniach. Tomiki: *Zbójcy* i *Dziewica Orleańska* znajdowały się pośród zestawu *Teatrów dla dzieci* pana Bensdorffa. Jednak repertuar ułożony przez Jana Kantego Turskiego był znacznie bogatszy. Janina Wiercińska w swoim artykule o teatrze papierowym napisała, iż dramy służące domowym zabawom w teatr dowodziły, „że choć w przedstawieniach i przygotowaniach mogły brać udział starsze dzieci, grano repertuar „dorosły" (Wiercińska, 1993, s. 116). Aliści, jeśli przejrzeć tytuły cyklu *Teatra dla dzieci*, można pośród nich dojrzeć „komedyjki, bajeczki czarodziejskie, obrazki dramatyczne"[18]. To wskazywałoby na zainteresowanie „starszych dzieci" zarówno repertuarem „dorosłym" jak i utworami, które zwykło się uważać za odpowiednie dla dzieci. Podobnie było, *nota bene*, w wielu miejscach Europy, w których bawiono się scenami z papieru.

6.

Kazio otrzymał figury do czterech „inscenizacji", ułożone w pudełkach. Tajemnicą pozostaje, czy tak je nabyto w sklepie z zabawkami, czy też wycięcie figur z arkuszy, naklejenie ich na karton i ponowne wycięcie, tym razem z kartonu, oraz nabycie odpowiednich pudełek i drucików – czy wszystkich tych działań nie wzięła na siebie siostra solenizanta. Biorąc pod uwagę fakt, że nie kupiono Kaziowi gotowego teatrzyku, gdyż był „niedostępny gospodarczo" – jak to ujął autor wspomnienia – wolno przypuścić, że całą tę pracę wykonała siostra. Kupienie gotowych do gry figur ułożonych w pudełku byłoby znacznie kosztowniejsze niż nabycie czterech arkuszy graficznych, na których przedstawieni byli wybrani bohaterowie dwóch dram i dwóch oper. Koniec końcem „własny teatr" stanął w domu Ehrenbergów! Jesienią roku 1880 Kazio zaczął uczęszczać do pierwszej klasy w Gimnazjum św. Anny. Grami na scenie teatru z papieru zajmował się w niedzielne popołudnia. Prócz niego samego do zabawy

[…] dopuszczony był przedewszystkiem najbliższy mi chwilowo z moich rówieśników, Kazimierz Rozwadowski, syn profesora szkoły technicznej. Z początku dawaliśmy przedstawienia, czytając kolejno djalogi przed „publicznością", złożoną ze starszych, którym to się jednak prędko znudziło (Ehrenberg, 1927, s. 2)[19].

Tak – bez owijania w bawełnę, z bezpośredniością zapamiętaną z chłopięcych lat – opisany został brak zainteresowania rodziców dla gier Kazia i kolegi. Często widowiskom dzieci przypatrywali się właśnie domownicy albo przyjaciele rodziny. Uczestniczyli w zabawie przynajmniej do czasu, kiedy znudzenie brało przewagę nad „poświęcaniem każdej wolnej chwili potomstwu". Inny sposób tej gry teatralnej opisał Thomas Mann (1875-1955). Bohater jego noweli *Pajac* bawił się w samotności. Był w jednej osobie dyrektorem trupy, orkiestrą, wykonawcami i publicznością. W Krakowie Kazio z Kaziem po znudzeniu dorosłych radzili sobie tak, że jeden z nich był publicznością, a drugi „przedstawiał, ale jakoś to nie szło". Chłopcy uznali, że tekst powinien być czytany na dwa głosy. Wobec czego postanowili „ściągnąć" inną, niż domownicy, publiczność. Zaszczytu „bycia publicznością" dostąpił Staś, syn Franciszka Wyspiańskiego, znajomego Ehrenbergów.

7.

Poznałem go […] w roku 1881 (Ehrenberg, 1927, s. 2)[20].

Staś Wyspiański przyszedł pewnego dnia do mieszkania rodziny Ehrenbergów przy ulicy Długiej z ojcem albo z wujem[21]. Rok poznania się chłopców jest ważny, gdyż wkrótce po pierwszym spotkaniu albo – jak napisał wspominający – „trochę później" syn Franciszka Wyspiańskiego zaproszony został do wspólnej zabawy przy teatrze z papieru. Poza tym rok ów przyniósł kilka wydarzeń, które – jak można przypuszczać – odegrały sporą rolę w teatralnych wtajemniczeniach Stanisława Wyspiańskiego. Chłopcy spotkali się w mieszkaniu przy ulicy Długiej prawdopodobnie po imieninach Kazimierza, jeszcze przed letnimi wakacjami roku 1881. Staś z ciekawością przyglądał się zabawce, zwłaszcza „gmachowi teatralnemu" i kulisom. Na koniec „jako widownia" usiadł przed kurtyną, „[…] oparłszy się łokciem o stół i ujàwszy twarz w piąstki rąk" (Ehrenberg, 1927, s. 3). Obaj Kaziowie odgrywali na papierowej scenie *Zbójców*. Staś oglądał i słuchał bez widocznych reakcji.

Kiedy wreszcie krótkie przedstawienie skończyło się, oświadczył nam nagle i kategorycznie: – „Teraz wy będziecie publicznością, a ja będę przedstawiał" (Ehrenberg, 1927, s. 3).

O konieczności odczytywania tekstu we dwójkę przygotowujący się do akcji Staś nie chciał słyszeć ani też uprzedzić, którą z czterech sztuk będzie „przedstawiać". Po raz wtóry tego dnia kurtyna poszła w górę!

Jakież […] było nasze zdumienie i oburzenie, kiedy […] ujrzeliśmy na scenie razem złączone figurki z wszystkich pudełek: Joannę d'Arc z Fra Diavolem, Franza Moora pomiędzy

Hugenotami czy czemś innem takiem i kiedy zamiast poważnego tekstu skrótów Bensdorffa usłyszeliśmy – własną improwizację Stasia jakichś fantastycznych dialogów! (Ehrenberg, 1927, s. 3)

To, co chłopcy zobaczyli i usłyszeli, wydało się im „gorsząco niedorzecznym”. Gdyby wiedzieli, jakiego sojusznika znaleźliby pośród artystów teatru krakowskiego, gdy „gorszące niedorzeczności” miały miejsce podczas prób na dużej scenie dwadzieścia lat później, śmiało zawołaliby: „[…] w tej sztuce może nawet tygrys przejść przez scenę i nikogo to nie powinno zdziwić”[22].

Obaj chłopcy uznali, że Staś „nie umie się bawić” i że stroi sobie „niewłaściwe żarty”! Wobec czego przerwali spektakl „w sposób zupełnie bezceremonialny”. Widowisko Stasia w teatrze papierowym zakończyło się „wrogą demonstracją publiczności”. Jako autor i reżyser nie znalazł u „widowni”, złożonej z dwóch kolegów, zrozumienia.

Mam wrażenie, że przyjął to ze słusznym poczuciem wyższości i lekceważeniem dla naszego tępego przywiązania do szablonu. W każdym razie już odtąd nie zapraszaliśmy go na zabawy (Ehrenberg, 1927, s. 3).

Tak zakończył się burzliwy – być może pierwszy – epizod zabaw Stasia Wyspiańskiego teatrem papierowym.

9.

Zapewne do wyjątków należą twórcy pracujący dla sceny, tak w przeszłości jak i obecnie, którzy w chłopięcych latach nie czytali, często z wypiekami na twarzy, sztuk Szekspira. Kiedy Staś Wyspiański zaczął czytać Szekspira, kiedy zbudował własny teatrzyk z papieru (sic!) i kiedy po raz pierwszy oglądał przedstawienie w krakowskim teatrze, da się obecnie ustalić tylko w przybliżeniu. Szczegółowego kalendarium teatralnych fascynacji Wyspiańskiego z lat chłopięcych w obecnym czasie nie można zrekonstruować, zarówno z uwagi na niedostatki materiału dokumentacyjnego, jak i ze względu na sprzeczności, omyłki, przemilczenia, nieścisłości[23] we wspomnieniach bliskich oraz przyjaciół artysty. Jednakże wspomnienie jednego z grupki kolegów o czasie, gdy razem uczęszczali do ostatnich klas szkoły powszechnej i pierwszych klas gimnazjalnych, odsłania obraz wspólnych przedsięwzięć, który z odmianami powtarza się w innych relacjach o tym okresie i pozwala wysunąć ostrożne przypuszczenia na temat rozwoju teatralnych pasji Stasia. Grupa podrostków, do której liczył się Staś, jak wynika ze wspomnień Henryka Opieńskiego (1870-1942)[24], do pewnego czasu (A) oddawała się po kilka godzin w niedzielne popołudnia „bitwom, hałasom i gonitwom” w Bibliotece Jagiellońskiej. Potem (B) nadszedł czas wspólnych lektur i rozmów[25], a za nim (C) czas domowych przedstawień („wykonanie całego aktu z *Kiejstuta* Asnyka”). Następnie (D) „zaczęło się pełne zapału chodzenie do teatru”. Gonitwy po bibliotece (A) powinny stać się przedmiotem oddzielnej, w szczegóły wnikającej pracy, dlatego tu zostaną pominięte. Zapoznawanie się ze sztukami Szekspira (B) przypadło prawdopodobnie na rok szkolny 1881/1882. Staś miał wtedy lat dwanaście, a wiosną roku 1883 już trzynaście.

W III klasie gimnazjalnej przyniósł do klasy jeden z kolegów tom Szekspira w polskim przekładzie. Otworzyło to nam nowe światy; a ponieważ wątpliwem było, czy starsi w domu będą życzliwie zapatrywać się na czytywanie przez nas Szekspira, pamiętam, jak wykradłszy się z domu czytywałem go z Wyspiańskim przez jakiś czas na podwórzu przy pracowni jego ojca. Tam nam nikt nie przeszkadzał (Estreicher, 1932, s. 296).

Wspólne czytanie pod gołym niebem musiało dziać się wczesną jesienią albo ciepłą wiosną następnego, 1882 roku. Jeśli lektura odbywała się jesienią, byłaby drugim w tym samym roku po zabawie teatrem papierowym ważnym doświadczeniem teatralnym przyszłego autora Studium o *Hamlecie*. Z powyższą relacją o podwórzowej lekturze „prohibitów” rozmija się wspomnienie Joanny Stankiewiczowej (1844-1915). W nim czytanie tragedii Szekspira nie tylko nie było utrudnione, ale wprost pochwalane i wspierane.

Mając lat 12 znał wybornie dramaty i tragedie Szekspira i co wieczór z godzinę każdą ilustrację nam tłumaczył i dramat cały opowiadał. Słuchaliśmy oboje tych wykładów w duszy się ciesząc jego rozumieniem treści i piękna[26].

W tym wspomnieniu mowa jest o roku 1881. To przemawiałoby za jesiennymi, a nie wiosennymi, wspólnymi lekturami klasyka. Niewykluczone, że chłopiec wieczorami „tłumaczył i opowiadał” wujostwu, co popołudniami ze Stasiem Estreicherem przeczytał na ojcowskim podworcu. Lektura Szekspira, chętnie czy niechętnie widziana przez dorosłych, pozostawiła w chłopcach trwały ślad i zbliżała ku sztuce teatru.

10.

W następnej kolejności, zgodnie z relacją Henryka Opieńskiego, przyszedł czas zabaw w teatry amatorskie. U chłopców objawiły się (C) chęci do „dekorowania”. U jednego z kolegów grający w *Kiejstucie* wykonawcy deklamowali „we wspaniałych, z tektury i srebrnego papieru przez Wyspiańskiego i Mehoffera poklejonych zbrojach”[27]. Karton, papier, klej były też podstawowymi materiałami służącymi zabawom teatrem papierowym.

11.

Jeśli idzie o punkt (D), czyli „pełne zapału chodzenie” na przedstawienia dawane przy placu Szczepańskim, to informacje na ten temat we wspomnieniach są dość ogólne i często przybierają kształt znanej skądinąd postaci „z mgły i galarety”[28]. A przecież odwiedzanie teatru stało się pasją „najbliższego koła młodocianego Wyspiańskiego” i jego samego.

Już od trzeciej klasy na każdej premierze być musiał. Gdy powrócił, opowiadał treść, krytykował lub chwalił aktorów,

a jeśli sztuka mu odpowiadała, musieliśmy pójść do teatru na drugie lub trzecie przedstawienie […][29].

Sformułowanie „już od trzeciej klasy" wskazywałoby, że idzie raczej o początek roku szkolnego niż o jego koniec. W drugim zdaniu cytatu pojawia się niejasność. Chodził wtedy Staś do teatru sam („powrócił", „opowiadał", „krytykował"), czy też wspólnie z wujostwem („musieliśmy pójść")? Być może najpierw oglądał przedstawienie bez rodziny, a kolejne wspólnie z nią. Równie dobrze można z tego zdania wnioskować, jak silnie uwaga ciotki koncentrowała się na wychowanku. W sformułowaniach tego zdania specjalnie zwracała uwagę na „samodzielność" działań i wypowiedzi podopiecznego. Naprawdę zaś, kiedy „sztuka mu odpowiadała, musieliśmy pójść…". Jeśli idzie o rzeczywistą samodzielność poczynań młodego Wyspiańskiego, to świadczy o niej wymownie odwiezienie przez wujostwa świeżo upieczonego maturzysty do Lwowa przed jego samotną wycieczką po Małopolsce Wschodniej. Co zaś do pierwszych bytności Stasia w teatrze, przyjąć należałoby, iż w cytowanej powyżej informacji mowa jest o wspólnym, rodzinnym chodzeniu do teatru. Minęło Boże Narodzenie i karnawał, z kilkoma zapewne oglądanymi widowiskami na amatorskiej albo i profesjonalnej scenie. W marcu roku 1882 do Krakowa zwolna nadciągała wiosna.

W owym czasie występowała w teatrze krakowskim jako gość Modrzejewska, wysłaliśmy go na *Marię Stuart*, aby nabrał ochoty i smaku do obcej literatury. Toteż po przedstawieniu uczył się trzeciego aktu *Marii Stuart* w oryginale i umiał go wybornie […][30].

W tym fragmencie wspomnień Joanna Stankiewiczowa jednoznacznie wskazała na samodzielną („wysyłaliśmy go") wizytę ucznia trzeciej klasy gimnazjalnej Stanisława Wyspiańskiego w teatrze. Tak oto w roku 1881[31] miały początek ważne, jeśli nie najważniejsze, doświadczenia i przeżycia teatralne Wyspiańskiego. A spektakl, w którym grała Helena Modrzejewska (1840-1909) wiosną roku 1882, był pierwszym albo jednym z pierwszych, na które Stanisław szedł do teatru nie z rodziną, a być może z kolegami, najpewniej „na parter stojący". Raczej należy wykluczyć, iż wcześniej z tegoż parteru aktorkom przypatrywał się wuj Stankiewicz wspólnie z małżonką i Stasiem. Wrażenia i pasje młodego Wyspiańskiego wyjątkowo w tych miesiącach przybrały na sile, wręcz piętrzyły się:

Pragnąc jako student dać w jakiś sposób wyraz swemu umiłowaniu teatru, założył Wyspiański (chodząc dopiero do III klasy gimnazjalnej) wraz ze swymi kolegami szkolnymi: H. Opieńskim, S. Estreicherem, L. Rydlem, J. Mehofferem i in., rodzaj kółka dramatycznego, którego program pracy obejmował obok wspólnej lektury tekstów (Szekspir, Fredro) oraz dyskusyjnego omawiania oglądanych świeżo premier, głównie urządzenie przedstawień amatorskich[32].

W tym wspomnieniu przeplatają się: czytanie Szekspira (B), rozmowy o spektaklach (B) i oglądanie premier w teatrze miejskim (D), ale głównie (C) „urządzenie" amatorskich przedstawień. Wszystko to w roku szkolnym 1881/1882.

12.

Teraz trzeba cofnąć się do roku 1879. Ten rok życia Wyspiańskiego przywoływał w jednym ze swych licznych wspomnień poświęconych przyjacielowi Stanisław Estreicher:

Wyspiański już od lat dziecinnych okazywał pociąg do teatru, a wszystko, co z nim stało w związku, interesowało go niezwykle. Mając lat dziesięć wyrysował i pokolorował małą składaną scenę z papieru, z kulisami, z tłem, ze schodkami – którą długo przechowywałem u siebie. Była to zabawka dziecka, ale znamienna przez to, iż Wyspiański starał się już wówczas „reformować" to, co widział na prawdziwej scenie[33].

Na podstawie wspomnień Stanisława Estreichera i Wincentego Łabudy (?-1935), korepetytora małego Wyspiańskiego, trzeba by stwierdzić, że dziewięcioletni Staś zbudował szopkę, zaś dziesięciolatek – teatr papierowy. Nasuwa się tedy pytanie: czy „składana scena z papieru" była wynalazkiem Stasia, podobnie jak szopka – wawelski dwór kryty strzechą – czy też przyjrzał się on jakiemuś teatrowi papierowemu (w domu Kazia Ehrenberga albo, na przykład, na wystawie sklepowej w Rynku Głównym) i potem na „wzór i podobieństwo" wyciął, posklejał i pomalował własną scenę?[34] Gdyby wzorem miał być teatrzyk Kazia Ehrenberga, to majsterkowanie musiałoby odbywać się w roku 1881 albo później. Z ostatnich słów zapisu Stanisława Estreichera o chęci reformowania przez Stasia tego, „co widział na prawdziwej scenie" można wnosić, że dziesięcioletni Stanisław Wyspiański chodził już do teatru. Czy tak było? Kazimierz Ehrenberg, pisząc o roku 1881, twierdził: „Staś nigdy jeszcze nie był w teatrze" (Ehrenberg, 1927, s. 3). Skąd wspominający zaczerpnął tę wiadomość? Być może po drodze do szkoły Kazio opowiadał koledze o pierwszej przygodzie z teatrem, o oglądanej przed kilku laty *Zimowej powieści*. A Staś pożalił się, iż nigdy jeszcze w teatrze nie był. Być może. Wszystko to są jedynie przypuszczenia. Ze wspomnienia Estreichera wynika, że Szekspir dla chłopców w ich wieku był owocem kuszącym, bo właściwie „mało dozwolonym" przez dorosłych. Wspomnienia, Kazimierza Ehrenberga oraz Joanny Stankiewiczowej z jednej strony, a Stanisława Estreichera z drugiej, stoją w niejakiej sprzeczności ze sobą, jeśli idzie o pierwsze wizyty Stanisława Wyspiańskiego w teatrze krakowskim, a budowa teatru przez dziesięcioletniego Stasia jest mało prawdopodobna.

13.

Trzymając się innych relacji, jeśli idzie o pasję Stasia do majsterkowania w czasie, kiedy mieszkał jeszcze z ojcem i stryjenką, staje się przed alternatywą: albo Stanisław Estreicher

pomylił teatr papierowy z szopką, którą wykonał dziewięcioletni Staś, albo też wspominający niedokładnie zapamiętał czas powstania „składanej sceny z papieru", którą przechowywał u siebie, choć kończąc jedno ze wspomnień, zarzekał się: „[…] pisałem wedle żywej dotąd pamięci" (Estreicher, 1932, s. 310). Także w przywołanych wyżej zdaniach o „pociągu do teatru" małego Wyspiańskiego warto zwrócić uwagę na chronologię. Lat dziesięć Wyspiański ukończył w roku 1879. Jeśli przyjąć, że zbudował swój teatr z papieru w tymże roku, i pamiętając, że do zabawy teatrem papierowym Kazio Ehrenberg zaprosił kolegę w roku 1881, to osobliwy wydaje się wspomniany już zapis tegoż Ehrenberga:

> Staś […] oglądał ciekawie „gmach teatralny", badał niedyskretnie – wbrew naszemu sprzeciwowi – tajemnice naszych kulisów [!] przed rozpoczęciem przedstawienia […] (Ehrenberg, 1927, s. 3).

Od biedy można przyjąć, że młody Wyspiański porównywał konstrukcję swego teatru ze sceną Kazia. Bardziej prawdopodobnym wydaje się żywe zainteresowanie Stasia obiektem mu nieznanym, zabawką teatralną, której wcześniej nie widział. Takie podejście prowadziłoby do (ostrożnego) wniosku, iż swój własny teatr papierowy Staś zbudował dopiero po – nie do końca udanej – zabawie w domu Ehrenbergów i po pierwszej bytności w teatrze krakowskim. W przywołanym zapisie Stanisława Estreichera zwraca uwagę informacja, że scena teatru papierowego Stasia miała „schodki". Gdyby uzupełniały one portal sceniczny i miały trzy wymiary, byłby to oryginalny wkład młodego Wyspiańskiego do konstruowania teatrów z papieru. Sceny papierowe z trójwymiarowymi schodkami ogółowi nie są znane. Schody namalowane na portalach scenicznych także należały do rzadkości[35]. Staś jako architekt własnego teatru papierowego wykazałby się oryginalnością i niebanalnym smakiem. Mało prawdopodobne, by dało się ustalić przeznaczenie „schodków" sceny przechowywanej u Estreichera. Kwestie pozostające do wyjaśnienia zawierają się w kilku pytaniach. Dlaczego Stanisław Estreicher „długo przechowywał u siebie" scenę papierową Stasia? Czy Wyspiański podarował koledze teatrzyk? Czy stracił zainteresowanie nim, kiedy zaczął spędzać wieczory na „parterze stojącym" sceny miejskiej? Czy zostawił teatrzyk na przechowanie, kiedy wujostwo Stankiewiczowie postanowili przyjąć na stancję Kazimierza Brudzewskiego (1875--1912)[36], mieszkającego odtąd ze Stasiem i w ich wspólnym pokoju nie starczało miejsca dla „starych zabawek"? Być może były to wszystkie te powody razem.

14.

Kolejny trop wiodący ku zabawom Stasia Wyspiańskiego figurkami z papieru, wyobrażającymi heroiny i bohaterów dram, rozpoczyna się po raz wtóry przy ulicy obecnie noszącej nazwę Jagiellońskiej. Leon Stępowski do zespołu teatru krakowskiego został zaangażowany w sezonie 1879/1880[37]. Poza zajęciami na scenie Stępek – jak powszechnie nazywano lubianego aktora – udzielał się w życiu towarzyskim miasta.

> […] w salonie aktorki Antoniny Hoffmann spotykał się m.in. z Bałuckim, Władysławem Ludwikiem Anczycem, Adamem Asnykiem, Ignacym Maciejowskim (Sewerem), Kazimierzem Zalewskim[38].

Ścieżki towarzyskich wizyt zaprowadziły go również do Domu Długosza. Tam miała początek wieloletnia znajomość i przyjaźń z późniejszym autorem *Wyzwolenia*[39].

> Znałem Wyspiańskiego z lat dawnych, kiedy był jeszcze małym chłopcem. Widywałem go wtedy w rzeźbiarskiej pracowni jego ojca, Franciszka, który mieszkał pod Wawelem. Pamiętam, jak któregoś razu wygłaszał do rzeźb ojcowskich jakieś bohaterskie monologi. Bawił się w teatr (Stępowski, 1956, s. 186).

Stasia zabawy mniej teatralne w ojcowskiej pracowni zapamiętał współuczeń ze szkoły w pałacu Larischa:

> […] wśród stosu odlewów gipsowych, figur, masek, widzę uwijającego się w niebieskim ubranku, z wzniesioną w górę, srebrnym oblepioną papierem, drewnianą szabelką kolegę Stasia (Opieński, 1907, s. 4).

Stanisław Estreicher koledze z klasy wystawił z gier i zabaw w całym okresie „wzorowej szkoły ćwiczeń" ocenę celującą: „[…] Wyspiański był niezrównany w wynajdywaniu różnych figli i oryginalnych pomysłów w zabawach" (Estreicher, 1932, s. 292).

W końcu psoty z lat szkoły powszechnej musiały ustąpić miejsca przywoływanemu przez wielu „upodobaniu do teatru i aktorskiej sztuki".

> Te upodobania do teatru i aktorskiej sztuki wystąpiły z całą wyrazistością w następnych, młodzieńczych latach Wyspiańskiego. Jako student gimnazjalny bywał często na sobotnich premierach w naszym Starym Teatrze. Co nadto, miał i swój własny teatrzyk wycięty z tektury. Malował do niego dekoracje, postacie w kostiumach […] (Stępowski, 1956, s. 186)[40].

Także w tym wspomnieniu brak informacji, kiedy powstał „własny teatrzyk" Stasia, a może już Stanisława. Ciekawe jest w tym zapisie umieszczenie na pierwszym miejscu „bywania na premierach", a dopiero potem przywołanie „teatrzyku z tektury". Można by z tego wysnuć wniosek, iż najpierw miały miejsce wizyty w „starym" teatrze, a później majsterkowanie przy teatrze z papieru, oraz wniosek drugi, iż Stępowski, prócz nawiedzania innych domów, składał wizyty także u państwa Stankiewiczów, i że Stasiowy teatrzyk zobaczył prawdopodobnie właśnie tam. Być może zabawa teatrem papierowym u Ehrenbergów, lektura Szekspira, pierwsza wizyta w teatrze miejskim (wszystko to w ciągu jednego roku 1881!) – może te doświadczenia sprawiły, jak to bywało u wielu chłopców z różnych miejsc Europy, iż Staś – jak oni,

jak Kazio Ehrenberg – zapragnął „mieć własny teatr w domu". Mógłby on tedy powstać na przełomie 1881 i 1882 roku albo później, raczej nie wcześniej. Jeśli przyjąć, że Wyspiański zachodził po Kazia Ehrenberga w drodze do gimnazjum, to szedł z ulicy Kopernika prawdopodobnie przez Rynek Główny. Kazio pewnego dnia dostrzegł tam na wystawie sklepowej teatr-zabawkę! Obiekt taki nie powinien też ujść uwagi dumnego ze swej spostrzegawczości i zainteresowanego teatrem Stasia. Wzrok dużo już wtedy (w roku 1881) rysującego wychowanka Stankiewiczów mogła przyciągać witryna sklepu J.F. Fischera w Pałacu Spiskim z artykułami papierniczymi, ołówkami, notatnikami, kredkami, rozmaitością atramentów, etc. Być może także w tym sklepie dzieci z rodzicami zaopatrywali się w latach osiemdziesiątych XIX stulecia w arkusze z dekoracjami, figurami i „przedsceniami" do teatru z papieru. Można przyjąć, że w czasie, kiedy Staś chodził do Muzeum Narodowego w Sukiennicach albo z niego wracał[41], rzucał od czasu do czasu okiem na okno wystawowe nowo otwartego sklepu Jana Fischera w tym samym lokalu Pałacu Spiskiego (w roku 1882 firma J. F. Fischer przeniosła się na Linię A–B Rynku Głównego)[42]. Na dobry ład można uznać, że oba sklepy młody Wyspiański znał. Potwierdzają to naklejki firmowe obu sklepów umieszczone dyskretnie na okładkach jego szkicowników[43]. Być może u kupca Jana Fischera w arkusze teatrów papierowych zaopatrywali się rzemieślnicy budujący obiekty nazywane obecnie powszechnie szopkami krakowskimi, by je tymi arkuszami ozdabiać[44]. W cenniku firmy „Jan Fischer i Spółka"[45] z roku 1900 widnieją arkusze teatrów papierowych[46]. Jednak być może już we wczesnych latach osiemdziesiątych XIX stulecia można było u Jana Fischera kupić takie arkusze. Choć przypuszczenia, jeśli idzie o dwa ostatnie dziesięciolecia XIX wieku, mnożą się, to przecież około roku 1900 sprzedaż teatrów papierowych jest dowodnie wykazana. Jeśli wcześniej, to jest przed rokiem 1900, kupowali je w którymś ze sklepów w Rynku Głównym rzemieślnicy, rodzina Kazia Ehrenberga, to i Staś Wyspiański mógł je widzieć przez szybę albo też poprosić o wyłożenie ich na ladę, by zebrać inspiracje do rysowania i kolorowania własnego „domowego teatru". Należy zwrócić uwagę na fakt, że młodociany Wyspiański nie używał do tworzenia domowego teatru gotowych arkuszy graficznych, że dawał upust swym ambicjom twórczym, „malując do niego dekoracje i postacie w kostiumach". Doświadczenie pokazuje, że dziecięce, później dziewczęce i chłopięce, zabawy często zostają w pamięci na całe życie. Nie każda dziewczynka ucząca się gry na fortepianie zostaje pianistką. Nie każdy chłopiec bawiący się teatrem z papieru staje się znaczącą osobowością związaną ze sceną. Wszakże w niektórych przypadkach tak właśnie się dzieje[47].

15.

Minęły lata. Stanisław Wyspiański stał się człowiekiem teatru *par excellence*. Prace nad scenografią do *Legendy II* zaprowadziły go wiosną roku 1904 do stolicy Małopolski Wschodniej[48]. Tam na pamięć wróciło, być może, majsterkowanie przy figurach papierowych. Odległe w czasie doświadczenia i zabawy z pożytkiem wykorzystał artysta w swych działaniach „dekoratora".

> W czerwcu roku 1904 bawiąc we Lwowie, odwiedziłem Wyspiańskiego, który mieszkając w Hotelu Europejskim, zajęty był budowaniem z kartonu całkowitej, w najdrobniejszych szczegółach sceny, takiej jaką miała być w teatrze lwowskim dla wystawienia *Legendy*. W klejeniu tej sceny, wycinaniu dekoracji papierowych i papierowych osób, pomocnym był Wyspiańskiemu jego kolega szkolny i przyjaciel, dr Stanisław Eliasz-Radzikowski i p. Ludwik Solski, ówczesny reżyser sceny lwowskiej[49].

Czy materializowanie się wyobrażeń, w tym wypadku „klejenie sceny", wycinanie „papierowych osób" nie odwoływało się do tych impulsów twórczych, które ujawniły się w stosownym czasie w chłopięcych zabawach w teatr, w majsterkowaniu przy szopce i teatrzyku z papieru, podobnie jak ujawniły się w lekturze polskich i niemieckich tłumaczeń Szekspira w okresie gimnazjalnym i później w studenckich latach?

16.

Gdyby chcieć ułożyć kronikę zainteresowań Stanisława Wyspiańskiego jako chłopca inscenizacjami teatralnymi, można by ją (do pojawienia się innych świadectw, i biorąc pod uwagę przypuszczenia) zapisać jak następuje:

1878: budowanie szopki
1879: budowanie drugiej szopki (?)
1881: zabawa teatrem papierowym kolegi
– pierwsze wizyty w teatrze krakowskim
– prace przy własnym teatrze papierowym
1882: pierwsze samodzielne wizyty w teatrze krakowskim
– dalsze prace przy własnym teatrze papierowym

17.

Do ilu obywateli Rzeczypospolitej podzielonej, później wolnej, znów podzielonej, odrodzonej w zmienionych granicach i na koniec zaproszonej do wspólnoty państw Europy, do ilu obywateli tej Rzeczypospolitej dotarł świat „cały, wielki, humanistyczny"[50] dzieła Stanisława Wyspiańskiego?

> Pragnął uzgodnić potrzebę krytyki własnego społeczeństwa, żyjącego pod wielu względami poza kulturą Zachodu, z obawą o odbieranie mu wiary w siebie i rozpędu. Pragnął dojść, jak można wyznawać kult przeszłości równocześnie z dążeniem do zerwania z nią i wyswobodzenia się spod jej przytłaczającego wpływu[51].

Od czasu, kiedy Stanisław Wyspiański nadawał swym przemyśleniom o własnym społeczeństwie wyraz w dramatach, w rysunkach chochołów, w portretach znakomitych mężów, w szkicach aniołów jako wiejskich chłopców w pokrzywionych starych butach i białych komeżkach, także w witrażach,

a nawet w papierowych makietach scenograficznych, od tego czasu niewiele zmieniło się nad Wisłą w kultywowaniu przeszłości i w zrywaniu z nią. Tylko papierowym teatrem dziś mało kto się bawi. ■

Za udostępnienie zdjęć podziękowanie redakcji zechcą przyjąć Pani Karin Kanter i Kunsthistorisches Museum Magdeburg.

[1] Teatr papierowy – to rodzaj gry teatralnej, zabawka i miniaturowe widowisko, w którym płaskie figury papierowe poruszane z pomocą drutów, patyczków lub magnesów przesuwane są w ograniczonej portalem i prospektem przestrzeni scenicznej, najczęściej zaopatrzonej w szereg kulis z kartonu i ukształtowanej zgodnie z zasadami perspektywy (w przeważającej części zbieżnej); tekst postaci z prezentowanych utworów wypowiadają albo śpiewają najczęściej osoby animujące figury; ze względu na technikę ta zabawa teatralna spowinowacona jest z teatrem lalek, z uwagi zaś na repertuar i zabiegi inscenizacyjne powiązana z teatrem dramatu i opery; miniaturowe sceny teatru papierowego i jego urządzenia sceniczne przeznaczone są do użytku domowego, prywatnego; konstruuje się je zwykle korzystając z drukowanych arkuszy graficznych; wzrost i rozprzestrzenianie się teatru papierowgo u początku XIX wieku były możliwe dzięki rozwojowi druku litograficznego; największy rozkwit przeżywał teatr papierowy w drugiej połowie wieku XIX; także obecnie teatry papierowe są drukowane albo konstruowane i malowane jako unikaty; prócz spektakli domowych dawane są również przedstawienia dostępne publicznie.

[2] Podobnie wygląd Stasia z czasu ok. roku 1883 zapamiętał Lucjan Rydel.: „[…] dość drobny, blady chłopczyna z twarzą łagodną jak dziewczynka, z bujną czupryną nad białym czołem, spod którego patrzyły na świat głębokie siwe oczy […]” (Rydel, Lucjan, *Z osobistych wspomnień o Stanisławie Wyspiańskim*, [w:] *Wyspiański w oczach…*, 1971, s. 195). Do zdjęcia klasy szkolnej wykonanej w roku 1878 ustawili się m. in. Stanisław Estreicher, Józef Mehoffer, Henryk Opieński. Na fotografii tej w drugim rzędzie chłopców stoi z rozwichrzoną czupryną, z namarszczonym czołem, wsparty pod bok ruchem pełnym gracji, w rozpiętym jasnogranatowym płaszczyku – przyszły autor *Wesela* (zob.: Estreicher, 1932, s. 291).

[3] Dwa dni przed Wigilią Bożego Narodzenia roku 1877 „Czas” informował krakowian: „W sobotę dnia 22go grudnia: Po raz pierwszy: Dramat w 2 częściach, 5 aktach, 7 odsłonach, W. Shakespeare: *Zimowa Powieść* – (Przekład drukowany w „Przeglądzie Polskim”). W 2ej części taniec pasterzy i pasterek. Muzyka Kazimierza Hofmana. – Początek o godz. 7ej. W niedzielę dnia 23 grudnia: Po raz drugi: *Zimowa Powieść*. – Początek o godz. 7ej” („Czas” 1877 nr 292, s. 3). We wszystkich cytatach zachowano oryginalną pisownię. Można domniemywać, że tłumacz razem z rodziną zaproszony został na premierę widowiska.

[4] Z dalszego toku opowieści Kazimierza Ehrenberga można wysnuć przypuszczenie, że był to czas bliższy roku 1881, niż roku pierwszej jego wizyty w teatrze.

[5] Być może teatr papierowy stał na wystawie księgarni w kamienicy Pod Murzynami na rogu ul. Floriańskiej i placu Mariackiego. Od 1870 r. mieściła się tu księgarnia Józefa Czecha, wydająca między innymi słynny *Kalendarz krakowski* (zob.: Komorowski, Sudacka, 2008, s. 348). Scena z papieru mogła też stać na wystawie sklepowej w kamienicy Pod Konikiem (Rynek Główny 39), jeśli w roku 1880 sprzedawano tam materiały piśmienne, co nie jest pewne. Do czasu połączenia w 1883 r. z kamienicą nr 40 na parterze znajdował się sklep towarów korzennych i skład papierniczy firmy Fischer (zob.: tamże, s. 330). Możliwe, że Kazimierz Ehrenberg właśnie ten sklep miał na myśli. Mieścił się on na linii A-B, choć bliżej ul. Św. Jana niż ul. Floriańskiej. W grę mogłyby wchodzić jeszcze dwa sklepy, oba, niestety, nie z linii A-B: „[…] na rogu Szewskiej i Rynku Głównego znajdował się wówczas sklep Wilhelma Fenza, w którym oprócz artykułów perfumeryjnych można było nabyć zabawki, wachlarze, tapety” (Płoszowski, 1971, s. 554 [przypis]). Nie można wykluczyć, że i w tym sklepie (ul. Szewska 1) mały Kazimierz Ehrenberg mógł dojrzeć teatr papierowy.

[6] Koło pań w Krakowie wezwało ok. 25 lat później do kupowania jedynie zabawek „krajowych“: „Pełno po sklepach […] niemieckich arkuszy do wyklejania. Jakieś cudze, brzydkie zamki, kościoły, młyny i chaty, a wszędzie napis niemiecki i za każdy arkusik taki idzie cent z Polski do Niemiec – z Polski biednej do Niemiec bogatych. Czyż nie lepiej kupować […] polskie obrazki do sklejania?” (*Precz z niemieckimi zabawkami*, „Nowiny“ 1903, nr 167). Osoba pisząca w „Nowinach“ podała, iż „obrazki gmachów krakowskich z opisami (wycinankami) oraz wojsko Kościuszkowskie“ […] nabywać można w składach: J. F. Fischera, Linia A-B; Taufelda, ul. Szewska; Frista, ul. Floryańska […] (tamże). Nie można wykluczyć, że 20 lat wcześniej, kiedy nie było jeszcze „zabawek krajowych“ w dostatecznej ilości, w tych samych sklepach sprzedawano nie tylko „pruskich żołnierzy“, ale i arkusze teatrów papierowych „z niemieckimi napisami“. Za pomoc w dostępie do „Nowin“ autor dziękuje serdeczne pani Justynie Hołody z Biblioteki Wojewódzkiej w Zielonej Górze.

[7] Stevenson, Robert Louis, *A Penny Plains and Twopence Coloured*, przeł. K. Rabińska, cyt. za: Aneks do: Wiercińska, 1993, s. 122. Autor przywrócił w cytacie oryginalne tytuły sztuk, do których kupione zostały arkusze graficzne.

[8] Julia z Waligórskich Pancerowa (? – 1888), wdowa po profesorze szkoły artyleryjskiej Królestwa Kongresowego, inżynierze Feliksie Pancerze, twórcy Zjazdu warszawskiego, pamiętająca jeszcze czasy księcia Józefa, od wielu lat przykuta do fotela skutkiem paraliżu nóg (zob.: Ehrenberg, 1927, s. 2).

[9] W liście do Lucjana Rydla z 15 grudnia 1894 roku Stanisław Wyspiański napisał: „Panna Julia Ehrenberg umarła – byłem na pogrzebie, piękny był – pod wieczór, pod śniegiem cmentarz wyglądał uroczo…” (Wyspiański, 1979, s. 267). Pogrzeb Julii Ehrenberg odbył się 10 grudnia 1894 roku.

[10] Kazimierz Ehrenberg miał kłopot – podobnie jak wielu rodaków w XXI wieku – z rozróżnieniem kulisa i kulisy.

[11] Mówiąc inaczej: w formacie decimosexto.

[12] Informacje o tekście do *Hamleta* spreparowanym dla teatru papierowego por.: Mich, Zbigniew, *Laurence Olivier w teatrze z papieru*, [w:] *Teatr wobec…*, 2015, s. 139-158. Arkusz graficzny z figurami *Opowieści zimowej* wydał M. Trentsensky. W Wielkiej Brytanii litografia była rozprowadzana z angielskim napisami przez firmę agenta: Joseph Meyers & Co. Kostiumy postaci oparto na popularnej wtedy (1856 r.) inscenizacji Charlesa Keana (1811-1868) wystawionej w Princess's Theatre w Londynie. *The Winter's Tale* w brytyjskim

wydaniu dla teatrów papierowych zaopatrzono w napis: *Published by the kind permission of Charles Kean, Esq.* (por.: Garde, 1971, s. 86-87).

[13] Więcej informacjo o Józefie Bensdorffie zob.: Przybyłko--Walczakowa, Zofia, *Bensdorff Józef*, *Słownik pracowników…*, 1972, s. 56.

[14] Karol Estreicher (1878, s. 545) wymienia: „Teatra dla dzieci, zeszyt I – XXI, Kraków, nakład i druk J, Bensdorffa, 1865, w 16ce". Brakuje tytułu zeszytu XVI, który prawdopodobnie nie ukazał się.

[15] Przyjaciele Jana Turskiego przyczynili się do ufundowania nagrobka na cmentarzu Rakowickim, z inskrypcją: „Jan Kanty Turski / gorliwy pracownik / na niwie literatury ojczystej / po przykrej walce z losem / spoczął tu d. 7 czerwca 1870 r. / w 37 roku życia. / Przyjaciele i znajomi / zmarłego wraz z żoną jego / pomnik ten postawili / ku uczczeniu jego pamięci / i proszą przechodniów / o pobożne westchnienie / za spokój jego duszy" (za: Grodziska, 1999, s. 6).

[16] Pasja teatralna siostry Kazimierza Ehrenberga prócz prac przy teatrze papierowym znajdowała też ujście w widowiskach amatorskich. W roku 1889 urządzono przedstawienie dobroczynne w sali redutowej Starego Teatru. Dawano komedię Édouarda Paillerona *Nieśmiały*. Reżyserował Leon Stępowski. W roli tytułowej wystąpił Stanisław Wyspiański. „Panna Julja Ehrenberg, siostra późniejszego publicysty, grała rolę matki […]" (Estreicher, Stanisław: *Stanisław Wyspiański jako aktor*, [w:] *Wyspiańskiemu…*, 1932, s. 34).

[17] Rocznik Stanisława Wyspiańskiego odpytywano na ustnym egzaminie maturalnym z języka niemieckiego z *Dziewicy Orleańskiej* (por.: Śliwińska, 2017, s. 48). Można więc z niejakim prawdopodobieństwem domniemywać, iż rocznik następny, do którego należał Kazimierz Ehrenberg, mógł otrzymać pytania ze *Zbójców* albo też z obu dram.

[18] Spis tekstów dla teatrów papierowych wydawanych w roku 1865 przez Józefa Bensdorffa podał Karol Estreicher (1827-1908) (Estreicher, 1878, seria I, t. IV, s. 544-546).

[19] Ojciec Kazia Rozwadowskiego Władysław Rozwadowski, dzierżawca majątku w Podchybiu, był profesorem technologii mechanicznej i rysunków maszyn w Instytucie Technicznym (od r. 1883 Akademii Przemysłowo-Technicznej) w Krakowie. Przyjaźnił się z wujostwem Stankiewiczami. Zmarł w r. 1893 (zob.: Wyspiański, 1994, s. 70). Nekrolog Władysława Rozwadowskiego ukazał się w „Czasopiśmie Towarzystwa Technicznego Krakowskiego" rocznik VII, Kraków 1893, s. 44. Do informacji tej autor dotarł dzięki wydatnej pomocy pana Jarosława Głuszka z Biblioteki Wojewódzkiej w Zielonej Górze, za co niech zechce on przyjąć serdeczne podziękowania. Stanisław Wyspiański spędził we dworze w Podchybiu część wakacji w roku 1888.

[20] Stanisław Wyspiański miał wtedy dwanaście lat.

„Z Ehrenbergiem Wyspiański znał się od dziecka […]". Taki zapis umieścił Stanisław Estreicher w jednym ze wspomnień o Wyspiańskim (Estreicher, 1932, s. 305). „Od dziecka" to wyrażenie dość nieprecyzyjne. Za tym, iż rzeczywiście poznali się dopiero w roku 1881, przemawia informacja ze wspomnienia Ehrenberga, wedle której Staś z ojcem żyli „w ubogiej pracowni na Pędzichowie". Wspominający pewnie nie wiedział, że Staś mieszkał z ojcem do jesieni roku 1880 pod Wawelem. W roku szkolnym 1880/1881 Staś był uczniem drugiej klasy gimnazjalnej. Joanna Stankiewiczowa, ciotka i chrzestna matka chłopca, „[m]ając własne mieszkanie przy ul. Kopernika 1 przyjęła na wychowanie w jesieni 1880 roku jedenastoletniego Stasia Wyspiańskiego" (Waśkowski, 1960, s. 11). Czas przenosin Stasia Wyspiańskiego do Stankiewiczów zapamiętała również i uściśliła jego siostra cioteczna Maria Waśkowska-Kreinerowa (por.: Wyspiański, 1971, s. 30-31). A Franciszek Wyspiański w Domu Długosza „[…] mieszkał co najmniej do września 1884 roku" (Śliwińska, 2017, s. 34). Zatem syn z ojcem nie mieszkali „w ubogiej pracowni na Pędzichowie", z czego wynika, że syn Gustawa Ehrenberga nie bywał, jak inny wcześniej poznani koledzy Stasia, w pracowni i na podworcu domu przy Wawelu. Kazio Ehrenberg i starszy o rok Staś uczęszczali do Gimnazjum Św. Anny. Wedle wspominającego, idąc do szkoły, Staś zachodził po Kazia: „Nie wiem już, czy propozycja, aby Staś idąc do szkoły, wstępował po mnie, wyszła od moich rodziców czy też od jego ojca, dość, że odtąd przez pewnien czas […] nie wychodziłem do szkoły dopóty, dopóki nie przyszedł po mnie Staś" (Ehrenberg, 1927, s. 2). Także ten fragment wspomnienia budzi wątpliwości. Wprawdzie jest mało prawdopodobne, by Staś nadkładając sporo drogi, idąc z ulicy Kopernika, oddalając się od celu, zachodził w roku 1881 po Kazia mieszkającego przy ulicy Długiej, ale nie można tego wykluczyć. Państwo Stankiewiczowie wraz z podopiecznym w dwa lata później przenieśli się z ulicy Kopernika na Zacisze 2. Stankiewiczowie zajmowali mieszkanie na drugim piętrze składające się z trzech pokoi i kuchni. Na podwórzu budynku znajdowała się studnia (por.: Śliwińska, 2017, s. 32).

Wstępowanie Stasia po kolegę w drodze z Zacisza do szkoły wydaje się bardziej prawdopodobne, niż krążenie po mieście, wiodące przez ulicę Mikołajską, Rynek Główny, Sławkowską aż do Długiej. Być może jednak Staś nadkładając drogi towarzyszył Kaziowi w chodzeniu do szkoły już w roku 1881. Ta kwestia pozostaje do wyjaśnienia przez badaczy następnych pokoleń dochodzących prawdy o kalendarium szkolnych lat Stanisława Wyspiańskiego.

[21] Kazimierz Ehrenberg w przypisie do swego artykułu zaznacza, iż Stasia mógł przyprowadzić nie ojciec, ale wuj Stankiewicz, ale jako dziecko był przekonany, że Staś przyszedł ze swoim ojcem (por.: Ehrenberg, 1927 roku, s. 2 [przypis]).

[22] Powiedzeniem tym wsławił się podczas prób do *Wesela* Sobiesław Bystrzyński grający rolę Gospodarza. (Por.: Śliwińska, 2017, s. 258).

[23] Jak choćby, dla przykładu, taka nieścisłość: „Wyspiański od czasu śmierci matki (1875) nie mieszkał u ojca, lecz u swoich wujostwa, ale często ojca odwiedzał" (Estreicher, 1932, s. 293).

[24] „Po czterech latach szkoły Larysza przyszły czasy Gimnazjum Św. Anny. Centrum naszych koleżeńskich zebrań była Biblioteka Jagiellońska; w niedzielę po południu schodziło się do Estreichera, a potem krętymi wewnętrznymi schodami do biblioteki, której ponurą, uroczystą ciszę zakłócały na parę godzin nasze bitwy, hałasy i gonitwy. […] Skończyły się wówczas dla Wyspiańskiego czasy Długoszowego domu: spod opieki ojca, chorego, dostał się w czułe i troskliwe ręce wujostwa Stankiewiczów.
Zaczął nas wtedy zajmować teatr; niedzielne bitwy zamieniły się na przedstawienia teatralne lub czytanie. Zdobyliśmy się nawet na wykonanie całego aktu z *Kiejstuta* Asnyka, we wspaniałych, z tektury i srebrnego papieru przez Wyspiańskiego i Mehoffera poklejonych zbrojach. A potem zaczęło się pełne zapału chodzenie do teatru: występy Modrzejewskiej, Franciszek Moor Królikowskiego, pierwsze

debiuty Solskiego, Frenkla, Horsztyński z Rychterem i Hoffmannową – cała wykwintna kultura sceny Koźmiana, w zewnętrznie biednym, odrapanym «starym» teatrze – urabiała nasz smak artystyczny, żłobiła w duszy niezatarte wrażenia" (Opieński, 1907).

[25] Rozmowy z Wyspiańskim, Mehofferem, Opieńskim (być może w wyższych klas gimnazjalnych) tak wspominał Stanisław Estreicher: „[…] wieczorem rozmawiało się najswobodniej i najżywiej. Miłe to były rozmowy! O przeczytanych książkach, o zjawiskach z życia artystycznego, o teatrze, o wielkich poetach i malarzach, o zadaniach i istocie sztuki, o teraźniejszości narodu, ale i o planach własnych na przyszłość" (Estreicher, 1932, s. 304).

[26] Stankiewiczowa, Janina: *Krótkie notatki, jakie zebrałam z pobytu, wychowania i wykształcenia Stanisława Wyspiańskiego w naszym domu od 1874 r.*, cyt. za: *Wyspiański w oczach…*, 1971, s. 10.

[27] Stanisław Estreicher datował to widowisko na rok szkolny 1882/1883, kiedy chłopcy byli w czwartej gimnazjalnej. (Por.: Estreicher, Stanisław: *Stanisław Wyspiański jako aktor*, [w:] *Wyspiańskiemu…*, 1932, s. 32, http://dlibra.umcs.lublin.pl/dlibra/docmetadata?id=13527&from=publication, [dostęp: 27 XI 2018].

[28] „Na pierwsze premiery do Teatru Miejskiego Wyspiański chodził ze Stankiewiczami. Czasem po kilka razy na tę samą sztukę. Od kilku lat już tego nie robi. Każdej soboty z Estreicherem, Mehofferem, Opieńskim i Rydlem oklaskuje aktorki z «parteru stojącego»" (Śliwińska, 2017, s. 45. Na pytanie: kiedy? – brak w tych zdaniach informacji).

[29] Stankiewiczowa, Janina z Rogowskich, *Krótkie notatki, jakie zebrałam z pobytu, wychowania i wykształcenia Stanisława Wyspiańskiego w naszym domu od 1874 r.*, cyt. za: *Wyspiański w oczach…*, 1971, s. 13.

[30] Stankiewiczowa, Janina z Rogowskich, *Krótkie notatki, jakie zebrałam z pobytu, wychowania i wykształcenia Stanisława Wyspiańskiego w naszym domu od 1874 r.*, cyt. za: *Wyspiański w oczach…*, 1971, s. 11. Spektakle *Marii Stuart* z udziałem Heleny Modrzejewskiej odbyły się teatrze krakowskim 5 marca, 21 marca (III akt) i 23 marca (III akt) 1882 roku (Got, Szczublewski, 1958, s. 109. Za pomoc w dostępie do tej ostatniej książki serdeczne podziękowania zechce przyjąć pani Małgorzata Palka z Muzeum Historycznego Miasta Krakowa).

[31] Jeśli dać wiarę zapisowi ciotki i opiekunki Stasia, to „już od trzeciej klasy", czyli w roku szkolnym 1881/1882 odwiedzał on teatr, a że w szerokości geograficznej Krakowa widzowie chętniej chodzą i zapewne dawniej też chodzili do teatru raczej jesienią i zimą niż wiosną i latem, z braku źródeł nie do podważenia można wysunąć ostrożne przypuszczenie, że Staś wizytował teatr z wujostwem od początku sezonu, czyli jesienią roku 1881.

[32] Opieński, Henryk: *Młodość Wyspiańskiego i jego muzyka*, „Kurier Poznański" 1922 nr 295; cyt. za: Wyspiański, 1971, s. 42-43.

[33] Estreicher, Stanisław, *Stanisław Wyspiański jako aktor*, [w:] *Wyspiańskiemu…*, 1932, s. 31, http://dlibra.umcs.lublin.pl/dlibra/docmetadata?id=13527&from=publication [dostęp: 25 XI 2015].

[34] Już w ostatniej klasie szkoły powszechnej Joanna Stankiewiczowa kupiła synowi chrzestnemu „[…] pudełeczko lichych farb, był tam pędzelek i miseczka. Z jakąż uciechą pokazywał mi wtedy namalowane maki, bławaty, huzarów, ułanów w czerwonych czapkach i spodniach" (Łabuda, 1924, s. 1).

[35] Jednym z niewielu takich portali scenicznych jest *Proszenium 300 Neue Serie groß* (na rynku od roku 1901). Wydawcą był Verlag J. F. Schreiber z Esslingen. Stanisław Wyspiański jako dwunastolatek nie mógł tego portalu znać.

[36] Kazimierz Brudzewski mieszkał na stancji u Stankiewiczów od września 1885 roku. (Por.: Wyspiański, 1971, s. 70). Jako rok jego urodzin podaje się 1874 albo 1875. Z rodziny Brudzewskich najbardziej zaprzyjaźnionym z Wyspiańskim był Kazimierz, „którego artysta darzył wyjątkowym przywiązaniem i zaufaniem […]" (Wyspiański, 1994, s. 71).

[37] Krystyna Zbijewska przesunęła ten angaż na sezon 1878/1879. Gdyby tak rzeczywiście było, Stępowski miałby więcej czasu na obserwowanie zabaw małego Wyspiańskiego w domu ojca. (Por.: Zbijewska, 1980, s. 217).

[38] Włodek, Roman: *Stępowski*, *PSB*, 2004-2005, s. 562. Tu podano angaż Stępowskiego na scenę krakowską od sezonu 1879/1880.

[39] Początek przyjaźni można by na podstawie wspomnienia Stępowskiego datować na rok 1889 (premiera widowiska amatorskiego według komedii Édouarda Paillerona (patrz przyp. 24). Stępowski przypomniał wtedy Wyspiańskiemu „znajomość sprzed lat ośmiu czy dziewięciu". Równie dobrze mógł to być rok 1888. W styczniu (jak podaje Stępowski) w Szkole Sztuk Pięknych odbył się wieczór poświęcony Arturowi Grottgerowi, podczas tej uroczystości aktor recytował wiersz, a „deklamacja" spotkała się dobrym przyjęciem Matejki i jego ucznia – Wyspiańskiego. „Od tej pory spotykaliśmy się z Wyspiańskim coraz częściej. Wymienialiśmy myśli, poglądy, zwierzenia" (Stępowski, 1956, s. 187. Na podstawie tego wspomnienia jako odnowienie znajomości i początek przyjaźni obu panów należałoby przyjąć styczeń 1888 roku).

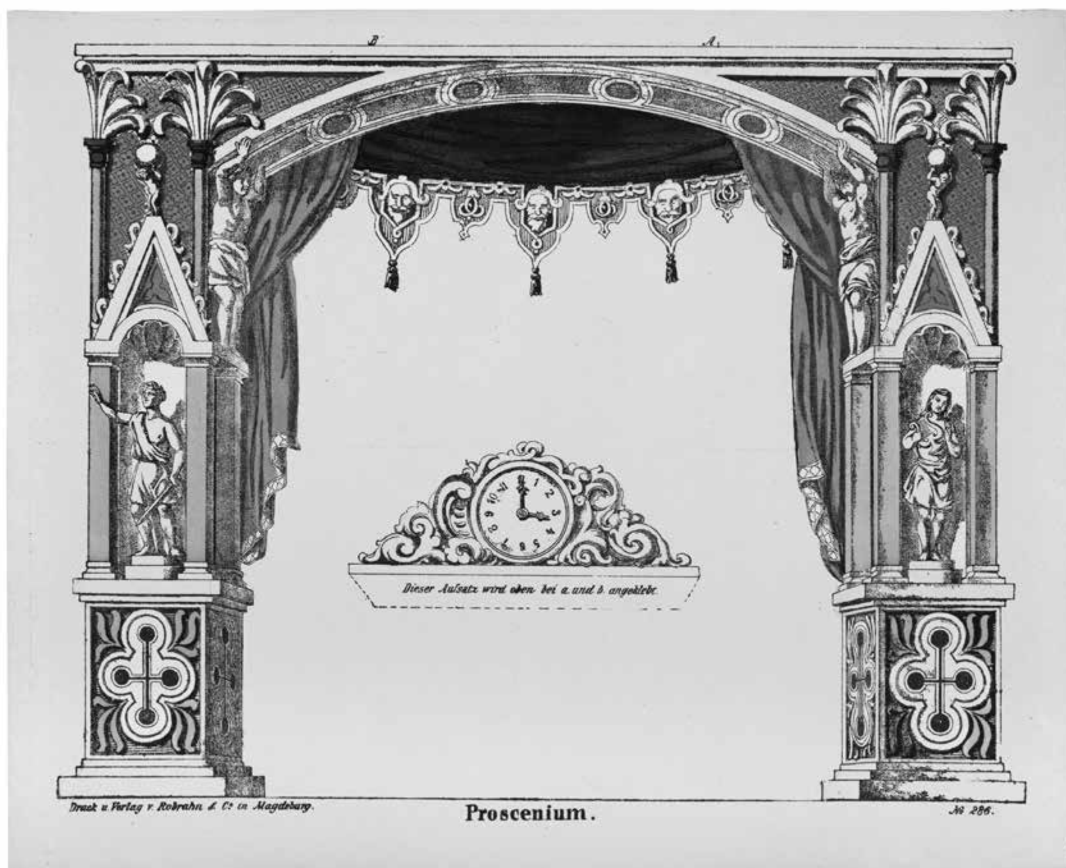
[40] Monika Śliwińska podała mylnie, jakoby Wyspiański poznał Stępowskiego „podczas prób do przedstawień amatorskich" (Śliwińska, 2017, s. 46).

[41] Na stronie internetowej Muzeum Narodowego w Krakowie podany jest rok powstania placówki: 1879, http://mnk.pl/historia. Zaś Stanisław Estreicher przypisał powstanie tego muzeum do roku 1880: „Od czasu powstania Muzeum Narodowego (1880) w Sukiennicach był tam Wyspiański stałym gościem" (Estreicher, 1932, s. 297).

[42] Dwie gałęzie rodziny Fischerów handlowały przy Rynku Głównym wyrobami papierowymi:

1. Jan Franciszek Fischer (1808-1880) i Jan Władysław Fischer (1846--1920) mieli sklep z towarami papierniczymi najpierw w Pałacu Spiskim (Rynek Gł. 34), zaś prawdopodobnie od roku 1882 w domu Pod Konikiem (Rynek Gł. 39, kupno 1854) i domu sąsiednim (Rynek Gł. 40, kupno 1881).

2. Jan Fischer (1857-1921) uczył się fachu u swojego stryja Jana Franciszka Fischera, a potem u Jana Władysława Fischera. Samodzielnie działał od roku 1880. Po przenosinach sklepu Jana Władysława Fischera na Linię A–B z Pałacu Spiskiego Jan Fischer otworzył w tym samym lokalu własny sklep papierniczy. Od roku 1898 pod firmą *Jan Fischer i Spółka* handlował dalej artykułami papierniczymi w Pałacu Spiskim (firma została sprzedana w roku 1912). W tym sklepie około roku 1900 można było kupić arkusze graficzne oraz inne utensylia do teatrów papierowych. Pytanie: w sklepie którego z Fischechów na początku lat osiemdziesiątych (1880, 1881) mogły zostać kupione dekoracje teatru papierowego Kazimierza Ehrenberga? (Por.: Salwiński, 2001, s. 57-58. Za zwrócenie uwagi na ten artykuł autor dziękuje serdecznie



panu Waldemarowi Komorowskiemu z Muzeum Narodowego w Krakowie.

[43] (I) Album (szkicownik MNK III-r.a-2673/1-36, szer. 29,7 cm, wys. 21, 1 cm), w którym Wyspiański rysował w latach 1883-1887, kupiony był w sklepie Jana Fischera w Pałacu Spiskim. Napis na naklejce na wewnętrznej stronie tylnej okładki szkicownika: JAN FISCHER PAŁAC SPISKI KRAKÓW.
(II) Stanisław Wyspiański: Szkicownik, 1884-1889, ołówek, atrament, papier; 16,7 x 11,1 cm, na karcie drugiej szkicownika u góry po prawej piórem: „Stanisław Wyspiański. / 1885.", (MNKIII-r.a-2674/1-38). Notatnik zawierający 114 kart (w tym 3 luzem oprawione wtórnie w *passe-partout*), z tego 37 kart zarysowanych, jedna z naklejonym na nią rysunkiem oraz dwie karty z naklejonymi rycinami. Oprawiony w szarobrązowe płótno. Na okładce l.d. nalepka z ozn. „17.", na wyklejce strony przedniej notatnika l.g. nalepka z pieczątką „RYNEK / J.F. FISCHER / LINIA A-B / KRAKÓW", w środku kredką ozn. „3,00,0" oraz oł. „25".

[44] Dwie z takich szopek chronione są w Muzeum Etnograficznym w Krakowie. Więcej informacji o arkuszach teatrów papierowych w tych szopkach: Mich, Zbigniew: *Przedstawienie z bufetem*, [w:] *Światła na wszystkie strony, Prace ofiarowane profesor Lidii Kuchtównie*, pod redakcją J. Stacewicz-Podlipskiej i E. Partygi, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2019, s. 47.

[45] Od roku 1886 jako wspólnik Jana Fischera występował Władysław Zajączkowski (współpracownik od r. 1883), a dwa lata później zawarto kontrakt, na podstawie którego utworzono spółkę handlową (udziały po połowie), co spowodowało zmianę nazwy firmy na „Jan Fischer i Spółka". (Por.: Salwiński, 2001, s. 60).

[46] Firma *Jan Fischer i Spółka w Krakowie, Pałac Spiski* oferowała arkusze z „obrazkami dla dzieci". W cenniku pod podanymi niżej liczbami bieżącymi wymieniane są arkusze do teatrów papierowych: „54. Figurki, ładnie rysowane i kolorowane, do teatrzyków dziecięcych, na grubszym papierze, w formacie 35 x 43 ctm. 55. Dekoracye do teatrzyków dziecinnych, ładnie wykonane w kolorach na papierze grubszym, w formacie 42 x 54 ctm. do przedstawienia sal rycerskich, zamków, ogrodów, lasów i.t.p. 56. Kurtyny teatralne. Ładnie wykonane kolorami na grubym, mocnym papierze, w formacie 35 x 43 ctm. 57. Kurtyny teatralne, ładnie wykonane kolorami, na grubym, mocnym papierze w formacie 44 x 56 ctm. 58. Przedscenia dla kurtyny Nr. 56, bardzo ładnie kolorami wykonane, na pięknym papierze, w formacie 74 x 77 ctm. 59. Przedscenia dla kurtyny Nr. 57, bardzo ładnie kolorami wykonane, na pięknym papierze, w formacie 65 x 70 ctm." (Cennik firmy J. Fischer i S-ka, 1900, Biblioteka Jagiellońska, Cenniki, syg. 222411 III Rara, t. 27, Nr. 20. W dotarciu do tej informacji dopomógł pan Piotr Nowak z Sekcji do spraw Dokumentacji Fotograficznej i Kwerend Naukowych Muzeum Narodowego w Krakowie. Za pomoc autor serdecznie dziękuje.

[47] Teatrami z papieru bawili się Zbigniew Raszewski i Lech Sokół. Zbierał arkusze z teatrami papierowymi Andrzej Kreütz Majewski.

[48] Premierę *Legendy II* dano 26 stycznia 1905 roku w Teatrze Miejskim we Lwowie, reżyserował Ludwik Solski.

[49] Parvi, Zenon, *Ze wspomnień o Wyspiańskim*, [w:] *Wyspiański w oczach*…, 1971, s. 39-40. Makieta dekoracji do aktu I *Legendy II* z r. 1904, (wysokość: 26 cm, szerokość: 34 cm, głębokość: 29 cm) przechowywana jest w Domu pod Krzyżem, w Oddziale Muzeum Historycznym Miasta Krakowa, nr inw. MHK-864/VI, drewno, tektura, karton, technika: akwarela, pastel, rysunek ołówkiem, rysunek kredką, wycinanie, malowanie (technika i materiały typowe dla teatru z papieru). Makieta ta jest jednym z najcenniejszych obiektów w zbiorach MHK związanych z działalnością scenograficzną Stanisława Wyspiańskiego.

„Przedscenie", czyli portal teatru papierowego firmy Robranh & Co. z Magdeburga (Kunsthistorisches Museum Magdeburg)



[50] Sformułowanie z listu Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla z 17 XI 1896 (Wyspiański, 1979, s. 378).
[51] Tak rzecz ujął Stanisław Estreicher. Cyt. za: Okoń, 2001, s. 78.

Bibliografia:

Dürr-Durski, Jan; Stefan, *Wyspiański, jak się o nim nie mówi*, „Przegląd Humanistyczny” 1969 nr 6.

Ehrenberg, Kazimierz, *Pierwsze przedstawienie Wyspiańskiego*, „Kurjer Poranny – Niedzielny Dodatek Ilustrowany“, 1927 nr 322.

Estreicher, Karol: *Bibliografia polska XIX stulecia*, Wydanie Akademii Umiejętności, staraniem Komisyi bibliograficznéj, Czcionkami drukarni c. k. Uniwersytetu Jagiellońskiego pod zarządem Ignacego Stelcla, seria I, t. IV, Kraków 1878.

Estreicher, Stanisław: *Lata szkolne Stanisława Wyspiańskiego*, „Przegląd Współczesny“, październik-grudzień 1932.

Estreicherówna, Maria, *Życie towarzyskie i obyczajowe Krakowa w latach 1848-1863*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1968.

Garde, Georg, *Theatergeschichte im Spiegel der Kindertheater; Eine Studie in populärer Grafik,* Borgens Forlag, Copenhagen 1971.

Got, Jerzy, *Teatr krakowski pod dyrekcją Adama Skorupki i Stanisława Koźmiana 1865-1885. Repertuar*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich / Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław – Warszawa – Kraków 1962.

Got, Jerzy; Szczublewski, Józef, *Helena Modrzejewska*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1958.

Jabłoński, Zbigniew, *Teatr krakowski w latach 1865-1893*, [w:] *Teatr polski od 1863 roku do schyłku XIX wieku*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1982.

Grodziska, Karolina, *Jan Kanty Turski, Wspomnienie*, „Gazeta Wyborcza“ 1999 nr 183, dodatek „Gazeta w Krakowie“.

Komorowski, Waldemar; Sudacka, Aldona, *Rynek Główny w Krakowie*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich Wydawnictwo, Wrocław – Warszawa – Kraków 2008.

Kopiec wspomnień, red. J. Gintel, Wydawnictwo Literackie, Kraków MCMLXIV [1964].

Łabuda, Wincenty, *Z dzieciństwa Stanisława Wyspiańskiego*, „Nowa Reforma”, 28 VI 1924.

Okoń, Waldemar, *Stanisław Wyspiański*, Wydawnictwo Dolnośląskie Sp. z o. o., Wrocław 2001.

Opieński, Henryk: *Młodość Wyspiańskiego*, „Literatura i Sztuka“ 1907 nr 21, dodatek do nr 367 „Nowej Gazety“.

Płoszewski, Leon, *Życiorys „Legendy” Wyspiańskiego*, [w:] *Księga ku czci St. Pigonia*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, seria: „Prace Komisji Historycznoliterackiej”, Kraków 1961.

Polski Słownik Biograficzny, t. VI, Nakładem Polskiej Akademii Umiejętności, z zasiłku Prezydium Rady Ministrów i Wydziału Nauki Ministerstwa Oświaty, Kraków 1948. [w przypisach pod skrótem *PSB*]

Polski Słownik Biograficzny, t. XLIII, Instytut Historii PAN, Warszawa – Kraków 2004-2005. [w przypisach pod skrótem *PSB*]

Salwiński, Jacek, *Krakowska kupiecka rodzina Fischerów od końca XVIII do końca XX wieku*, „Rocznik Krakowski“, t. LXVII, 2001.

Słownik biograficzny teatru polskiego 1765-1965, t. 1, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1973 [w przypisach od skrótem *SBTP*].

Słownik pracowników książki polskiej, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa – Łódź 1972.

Stan. E. [Estreicher, Stanisław], *„Dzieła“ Stan. Wyspiańskiego*, „Czas“ 1924 nr 274.

Stępowski, Leon, *Ze wspomnień o Stanisławie Wyspiańskim*, „Twórczość“ 1956 nr 11.

Kurtyna drukarni Robrahn & Co. z Magdeburga, używana w szopce należącej do Leona Wyczółkowskiego (Kunsthistorisches Museum Magdeburg)

Studziżba-Kubalska, Beata: *Franciszek Wyspiański*, katalog wystawy *Franciszek Wyspiański krakowski rzeźbiarz*, Dom Józefa Mehoffera Oddział Muzeum Narodowego w Krakowie, 28 XI 2017 – 30 VII 2018.
Szopka krakowska, spisał, objaśnił i oprac. J. Krupski, seria „Biblioteka Krakowska" nr 24, Kraków 1904.
Śliwińska, Monika, *Wyspiański Dopóki starczy życia*, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 2017.
Światła na wszystkie strony. Prace ofiarowane profesor Lidii Kuchtównie, pod red. J. Stacewicz-Podlipskiej i E. Partygi, Warszawa 2019.
Teatr wobec filmu. Film wobec teatru, pod red. E. Partygi i G. Nadgrodkiewicza, Oficyna Wydawnicza Errata, Warszawa 2015.
Waśkowski, Antoni, *Znajomi z tamtych czasów*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1960.
Wiercińska, Janina, *Papierowy świat teatru*, „Pamiętnik Teatralny" 1993 z. 1-2.
Wittlin, Józef, *Pisma pośmiertne i inne eseje*, wybór, oprac. i przedm. J. Zieliński, Biblioteka „Więzi", Warszawa 1991.
Wyspiański w oczach współczesnych, zebrał, oprac. i komentarzem opatrzył L. Płoszewski, t.1, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1971.
Wyspiański, Stanisław: *Dzieła zebrane*, T. 16, *Kalendarz życia i twórczości Stanisława Wyspiańskiego*, Vol. 1, 1869-1890, oprac. M. Stokowa, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1971.
Wyspiański, Stanisław: *Dzieła zebrane*, T. 16, *Kalendarz życia i twórczości Stanisława Wyspiańskiego*, Vol. 2, 1 marca 1890 – ostatni dni marca 1898, oprac. M. Stokowa, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982.
Tenże, *Listy zebrane*, II: *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, Część 1 – *Listy i Notatnik z podróży*, oprac. L. Płoszewski i M. Rydlowa, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979.
Tenże: *Listy zebrane*, t. 1: *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Józefa Mehoffera, Henryka Opieńskiego i Tadeusza Stryjeńskiego*, Część 2 – Dodatek krytyczny, napisała M. Rydlowa z wykorzystaniem materiałów L. Płoszewskiego i J. Dürra-Durskiego, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1994.
Wyspiańskiemu – Teatr Krakowski, Kraków 1932.
Zbijewska, Krystyna, *Orzeł w kurniku, Z życia Stanisława Wyspiańskiego*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1980.



MAGDALENA HASIUK

„WZLEĆ W BŁĘKITY”

Magdalena Hasiuk – adiunkt w Instytucie Sztuki PAN, autorka książek *„Okrutnie dziwna strona” świata. Wokół teatru więziennego* (2015) i *Teatr Słońca. Od rewolucji na kozłach do odysei uchodźców* (2016).

Fundacja Jubilo
we współpracy z Zakładem Karnym Nr 1 we Wrocławiu
KAIN
reżyseria: Diego Pileggi, dramaturgia: Agnieszka Bresler, światła: Jachu, scenografia: Katarzyna Pieniawska, kostiumy: Katarzyna Gierczyk, zdjęcia i koordynacja: Paulina Anna Galanciak, premiera: 4 grudnia 2018

Teatr jest konstruowaniem świata. Można się o tym przekonać w dojmujący sposób, przekraczając próg niewielkiej sali w Zakładzie Karnym nr 1 we Wrocławiu – chyba jedynej „prawdziwej” sali teatralnej w polskich więzieniach. O kameralną czarną przestrzeń dla teatru przy ulicy Kleczkowskiej przez wiele lat skutecznie zabiegali Elżbieta Golińska i Marek Tybur z Teatru Protezownia. Po remoncie sala nabrała innego wyrazu: odsłonięte chropowate ściany z ciemnej cegły, betonowa podłoga, drewniane postumenty z palet przygotowane jako siedziska dla widzów, delikatne oświetlenie. Surowość, ogołocenie, a zarazem ciepło biją z tej przestrzeni. Trudno oprzeć się wrażeniu, że same ściany opowiadają „zatrzymane” w nich historie. Wszystkie prace remontowe osadzeni mężczyźni – pospołu aktorzy i zespół techniczny – wykonali własnoręcznie: od szlifowania ścian po elektrykę i stolarkę. Sami zbudowali teatr, by zagrać w nim przedstawienie na temat własnej tożsamości, porównywalne pod względem siły wyrazu z *Jam Jest* (1999) w reżyserii Krzysztofa Papisa, zrealizowanym przez Teatr Po Drodze w Zakładzie Karnym w Kłodzku.

Temat stygmatyzacji jako punkt wyjścia do pracy nad drugim spektaklem więziennym Fundacji Jubilo wniósł jeden z aktorów – Mateusz. To on, wspólnie z Dominikiem, Jankiem (i Dawidem przebywającym od dwóch lat na wolności) występował poza murami zakładu karnego w premierowych *Odzwierciedleniach*. W najnowszym spektaklu role Dominika, Janka i Mateusza w zespole aktorskim można określić, używając terminologii Ariane Mnouchkine, jako „lokomotywy”: aktorzy bardziej doświadczeni wspierają na scenie pracę mniej wprawionych kolegów. Efektem takiego współdziałania w przypadku Jubilo jest kreacja zespołowa, co do której trudno uwierzyć, że została zrealizowana przez amatorów, w większości od kilkunastu miesięcy zajmujących się teatrem.

fot. Paulina Anna Galanciak

Kain w reżyserii Diego Pileggiego narodził się w chwili, gdy figura napiętnowanego człowieka przybrała imię biblijnego bohatera. Wrocławskiej reinterpretacji toposu Kaina daleko jednak do klasycznych odczytań. Dzieje się tak nie tylko za sprawą inscenizacji, ale przede wszystkim precyzyjnie skomponowanych tekstów (dramaturgia Agnieszka Bresler). Forma literacka przedstawienia stanowi centon złożony z wierszy Charles'a Baudelaire'a i Tadeusza Micińskiego, fragmentów dramatu *Caino* Mariangeli Gualtieri i angielskiego tekstu Diego Pileggiego (obu w przekładach Bresler) oraz tekstów i piosenki autorstwa występujących aktorów. Jeden z nich akompaniuje na scenie na gitarze.

W *Kainie* figura biblijnego bratobójcy (poniekąd figura mityczna) została zestawiona z codziennymi doświadczeniami wykonawców przedstawienia, równocześnie, w nieco delikatniejszy sposób, ze stereotypami społecznymi: z ostracyzmem „ludzi na wolności", z ich brakiem wiedzy o rzeczywistości więziennej i brakiem wyobraźni. Całość zaś została osadzona w ramie kompozycji malarskich obrazów, zbliżonych estetyką do spektakli Leszka Mądzika, utkanych ze światła i mroku, z powtarzającym się motywem siania ziarna. W choreografii *Kaina*, złożonej z wystudiowanych gestów i ruchów oraz grymasów (masek złości), ujawnił się podstawowy element składowy przedstawienia – wystudiowane działania mężczyzn w hakamach (samurajów?), ukrytych za muskularną rzeźbą ciał niczym w zbrojach. Jednakowe kostiumy w kolorach ziemi nie unifikowały sylwetek aktorów, a pozwalały odkryć ich poszczególność. Było to tym łatwiejsze, że wykonawcy posługiwali się zindywidualizowanymi rekwizytami. W ruchu orszaku ni to potępieńców, ni to gladiatorów, ustawionych jeden za drugim w formie przedziwnego węża, ale i w trwaniu mężczyzn w przyklęku na ziemi, ustawionych w dwóch rzędach naprzeciwko siebie, było coś hipnotyzującego.

Orkiestracji gestów i obrazów skomponowanych przez reżysera z propozycji aktorów odpowiadała instrumentacja głosów. Wspólne skandowanie tekstu łączyło się z wypowiedziami, w których zderzały się pojedyncze głosy, niekiedy jeden z nich przeciwstawiał się grupie. Poszczególne obrazy i kompozycje dźwięków przenikały się, ujawniając poetycką strukturę świata opartego na zasadzie paradoksu. Przy czym najpiękniejszymi scenami w przedstawieniu były momenty łagodności i harmonii, kiedy gest czy ruch aktora rezonował z odgłosem kości rzucanych przez Boga lub z dźwiękiem gitary.

Celem reżysera nie było opowiedzenie razem z zespołem znanej historii w niecodziennym kontekście, ale przenicowanie jej, postawienie znaków zapytania w rozlicznych, niespodziewanych miejscach. Temat przedstawienia i przestrzeń jego realizacji mogłyby sugerować, że oto osadzeni mężczyźni mierzą się w obecności widzów z własnym piętnem, zachęcając zebranych do tego samego. „Nosimy piętno najgłębszego poniżenia, zacierającego wiek i płeć, i wszelkie cechy indywidualne. Stoimy tu bezsilni, odrętwiali, zjednoczeni w bólu, niemocy, tęsknocie" – zwierzają się aktorzy ze sceny. W *Kainie* wydarza się jednak coś jeszcze. W ich skardze wybrzmiewa delikatny ton oskarżenia, a może jedynie prośby o zrozumienie, nie tyle czynu, za który trafili za więzienne kraty, ile losu – życia naznaczonego stygmatem.

Odpowiedź na piętno zawsze jest indywidualna, za każdym razem w inny sposób udzielają jej poszczególni wykonawcy. Jednak szybko okazuje się, że nie tylko oni, ale nikt z obecnych w sali teatralnej nie jest wolny od stygmatu: „Jestem Kain […] Żyję teraz / wewnątrz każdego z was". Spowiedź wykonawców z własnego napiętnowania zaczyna niebezpiecznie dotyczyć także widzów. Chyba każdy człowiek ma bowiem część, która żyje w nim na wygnaniu, uwięziona lub odcięta. Źródło piętna więźniów tkwi w przeszłości. Natomiast przed widzami zjawiają się oni w teatralnym „tu i teraz", obecni na wyciągnięcie dłoni, na intensywność oddechu, na spojrzenie, któremu trudno się wymknąć. Pytania, jakie w tej konfrontacji stawia Jubilo zgromadzonym na Kleczkowskiej gościom, nie należą do łatwych. Czy jako „ludzie z wolności" zadajemy sobie pytanie o człowieczeństwo osób za więziennymi murami? „Co stało się w jego duszy? […] Czy walczył dumnie z demonami własnego sumienia?" – oto pytania, na które naprowadza widzów postać Boga w spektaklu. Finałowy monolog jednego z aktorów można odczytać wprost jako wezwanie do empatii: „Skąd macie wiedzieć, że / są takie noce, gdy / przygniata nas ciężar, / którego nie widać / i ciemność, pustka bez końca / pożera".

Kain to prośba stawiana zarówno widzom jako grupie, jak i każdemu z osobna: „Dajcie świadectwo naszej egzystencji"; „Spójrz na mnie – / nie obiecuję niczego dobrego. / Jestem tu, żeby powiedzieć ci coś / czego wciąż nie potrafisz zrozumieć"; jak również zaproszenie do dialogu i spotkania. „Czy zdołałbyś kiedykolwiek mnie pokochać – mnie napiętnowanego złem?"; „Widzisz we mnie mordercę, który nigdy nie zyska przebaczenia?" – oto pytania zadawane przez wykonawców zebranym. Choć podczas tej konfrontacji głosy aktorów niekiedy łamały się, a widzowie uciekali wzrokiem lub unikali spojrzenia, zrobiono pierwszy krok. Nauka dialogu musi przebiegać stopniowo, tak jak stopniowo rośnie drzewo i odbudowują się połączenia neurologiczne w ludzkim ciele, zerwane przez traumy. Osoby, które popełniły czyny przeciwko życiu, zdrowiu, mieniu innych, zgodnie z prawem powinny zostać pozbawione wolności, ale nie można ich pozbawić głosu. Jedynie nauka dialogu po obu stronach murów więzień dać może nadzieję, że to, co się stało, stało się po raz ostatni.

„Tam jest więzienie, a tutaj jest wolność" zwracał się po spektaklu do aktorów Jubilo Diego Pileggi, wskazując na próg sali teatralnej. *Kain* to także spektakl o wolności: wolności wewnętrznej więźniów, o wolności w teatrze tworzonym w więzieniu, jak również o wolności nas, widzów. Aby budować ją, a wraz z nią dialog między ludźmi po dwóch stronach muru, niezbędne jest odrzucenie przestróg formułowanych przez Boga w spektaklu: „nie ufajcie niczemu, co usłyszycie. […] Unikajcie kontaktu wzrokowego i absolutnie nie wchodźcie w żadną formę kontaktu fizycznego. […] trzymajcie dystans. Unikajcie jakiejkolwiek formy dialogu czy dyskusji".

Spektakl Fundacji Jubilo traktuje nie tylko o zerwanym kontakcie, stygmacie i poczuciu winy, o człowieku i Bogu, ale także o wolności i więzieniu, miejscu mieszkalnym, „w którym nikt nie mieszkał", o odludziu dzikszym w nocy niż las, posępniejszym „we dnie niż cmentarz […] z którego wychodzi się nieczułym". Przewodnikiem po tym świecie jest enigmatyczna postać Boga (w interpretacji Janka). W *Kainie* na pewno nie jest on ojcem, co najwyżej „Ojcem Chrzestnym". Ten włoski elegant przypomina gangstera, a zarazem clowna. Oddzielony od stworzenia, jest demiurgiem nieprzewidywalnym w swoich poczynaniach, prowokującym uosobieniem losu, sprawcą zbrodni i cierpienia. To za sprawą jego szturchnięcia bracia, którzy początkowo stoją ramię w ramię, zwracają się przeciw sobie. Wszystko, co mówi, jest bardzo serio, ale jego postawa charakteryzuje się cynizmem, ujawniając jedną ze strategii przetrwania w świecie, w którym nie ceni się człowieczego oblicza. To jego obecność buduje gnostycką wymowę spektaklu. W finale jednak nawet taki obraz Boga zostaje przekroczony. On także nazywa się Kain. Na koniec to właśnie Bóg/mafioso wnosi na scenę drzewo z setkami liści. Jeden z aktorów dotyka ich delikatnie, inny układa się w ich cieniu. Czyżby możliwy był powrót pod Drzewo Poznania i namiastka raju, choćby na ziemi jałowej? Temat jest bardzo poważny, ale może czasem jedyną drogą powrotu do siebie jest pobłądzić… i upaść? Może Baudelairowski wzlot Kainowego plemienia w błękity i strącenie Boga na ziemię oznacza ni mniej, ni więcej, tylko odrodzenie komunii, w której i człowiek, i Bóg przyjmą ludzką miarę?

Spośród dwóch pytań nabazgranych przez Boga kredą na drzwiach to nie „Kainie, gdzie jest brat twój Abel?", ale „Ablu, gdzie jest brat twój Kain?" stanowi kodę spektaklu. Oto punkt wyjścia do refleksji nad naszą indywidualną świadomością, granicami przebaczenia, mechanizmami społecznymi, politycznymi pułapkami, nad stanem więziennictwa w dzisiejszej Polsce. Przedstawienie w reżyserii Diego Pileggiego jednym pytaniem kwestionuje morze spraw przyjętych jako oczywiste. ■

Z FLORIANEM STANIEWSKIM rozmawia MAGDALENA HASIUK

UTOROWAĆ DROGĘ JASNOŚCI

Debiutował pan jako aktor w 1965 roku w *Kolumbach rocznik 20* na scenie Teatru im. Jaracza w Łodzi. Od półwiecza jest pan związany z Teatrem Wybrzeże. Występował pan w teatrze, filmie i w telewizji. Jak to się stało, że 2016 roku rozpoczął pan współpracę z Zakładem Karnym w Sztumie? Decyzja nie jest oczywista choćby ze względu na odległość. Gdańsk i Sztum dzieli ponad osiemdziesiąt kilometrów.

Kiedy moi rodzice ze względów politycznych musieli wyjechać z Łodzi – gdzie się urodziłem, a ojciec jako przedwojenny działacz PPS-u był szykanowany – osiedlili się w okolicach Kwidzyna. Stamtąd do Sztumu jest już niedaleko. Odkąd pamiętam, oprócz pracy zawodowej zawsze angażowałem się w działania pedagogiczne. Lubię przekazywać innym ludziom wiedzę i dzielić się doświadczeniem. Pewnie stąd w młodości wzięło się moje harcerstwo.

Był pan harcerzem?

W latach 1964-1968 współpracowałem nawet z komendą Chorągwi Łódzkiej. Nie wiem, jak było w innych chorągwiach, ale u nas, w Łodzi, harcerstwo, choć oficjalnie komunistyczne, w praktyce oznaczało krzewienie zupełnie innych ideałów. Komunistyczny szyld nie przeszkadzał w przekazywaniu starych wartości. Działo się tak zapewne ze względu na ludzi. Zastępczynią komendanta Chorągwi Łódzkiej była druhna Władysława Matuszewska – przedwojenna harcerka, która w czasie wojny w obozie koncentracyjnym w Ravensbrück działała w tajnej drużynie harcerek Mury. Również w szkole podstawowej uczyli mnie nauczyciele przedwojenni. Nie byli młodziankami, na pewno nas nie zaczerwieniali. To również dzięki nim odkryłem w sobie duszę pedagoga, którą rozwijałem, prowadząc obozy

harcerskie. Z kolei w szkole średniej (chodziłem do technikum chemicznego) udzielałem się w teatrze szkolnym.

Teatr w technikum chemicznym – brzmi interesująco.

Dyrektorem szkoły był Alojzy Janosz – postać niezwykle barwna, krakus zakotwiczony w Łodzi, filolog z wykształcenia, przed wojną znany *bon vivant* i wielki miłośnik teatru. To on wspierał nasze działania. Rok szkolny kończył się u nas, jak w dobrych amerykańskich college'ach, przedstawieniem teatralnym. Wystawiliśmy między innymi *Parady* Potockiego oraz spektakl na podstawie poezji afrykańskiej. Jeździliśmy z przedstawieniami na festiwale, chociażby do Koszalina i Białegostoku. Tam poznałem Juliana Przybosia. W pierwszej klasie technikum zakwalifikowałem się do Ogólnopolskiego Konkursu Recytatorskiego we Wrocławiu, gdzie uzyskałem wyróżnienie.

Kiedy pańska praca teatralna spotkała się z powołaniem pedagogicznym?

Po pewnym czasie od ukończenia studiów w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej i Filmowej (obecnie PWSFTviT) w Łodzi, za życia Danuty Baduszkowej wykładałem w jej Studium Wokalno-Aktorskim przy Teatrze Muzycznym w Gdyni. Potem przez kilka lat uczyłem w Studiu Aktorskim



przy Teatrze Wybrzeże. Po studiach logopedycznych nawiązałem stałą współpracę z Uniwersytetem Gdańskim, która trwa do dziś. Zaangażowałem się też, podobnie jak wielu moich kolegów, w akcję Związku Artystów Scen Polskich, który w pewnym momencie zachęcał aktorów zawodowych do podjęcia zajęć teatralnych w szkołach. Ja w Zespole Szkół Elektrycznych prowadziłem Teatr Przy Pętli. Potem kierowałem pracownią teatralną w Pałacu Młodzieży w Gdańsku. Z niej przeszedłem do Studia Aktorskiego przy Teatrze Wybrzeże. Przy okazji konkursów teatru amatorskiego poznałem wielu znakomitych ludzi, którzy zajmowali się różnymi formami tego rodzaju teatru. Zaczęto mnie też zapraszać jako jurora konkursów recytatorskich.

Jaki to ma związek z teatrem więziennym?

Moja współpraca z Zakładem Karnym w Sztumie bezpośrednio wynika z zaangażowania w ruch recytatorski i działania teatru amatorskiego. Dzięki nim poznałem Adama Karasia, który jako dyrektor Sztumskiego Centrum Kultury, instytucji współorganizującej wraz z Zakładem Karnym w Sztumie Ogólnopolski i Międzynarodowy Przegląd Sztuki Więziennej, wystąpił z propozycją wzbogacenia tego ważnego festiwalu o kategorię „teatr".

Do tamtej pory osadzeni nadsyłali na konkurs jedynie prace literackie, rękodzielnicze i zaliczane do sztuk pięknych.

Karaś zainspirował dyrektora Zakładu Karnego w Sztumie, by, jako gospodarz Przeglądu, stworzył zespół teatralny.

Pomysłodawcą teatru więziennego był zatem człowiek niezwiązany ze służbą więzienną?

Pomysł należał do dyrektora Sztumskiego Centrum Kultury, jednak teatr w zakładzie karnym nie powstałby bez zaangażowania się w tę sprawę dyrektora więzienia. Jan Morozowski nie tylko przystał na propozycję, ale chciał, żeby grupę teatralną poprowadził człowiek teatru. Widział w tej roli Adama Karasia.

Jednak ostatecznie to pan pracuje z grupą teatralną Piktogram?

Zostałem po przyjacielsku „wrobiony" w tę pracę… Adam Karaś przedstawił problem i powiedział krótko: „Trzeba to zrobić". Myślałem, że to będzie sprawa jednorazowa.

Nad pierwszym przedstawieniem nie pracował pan sam.

Początkowo wspierała mnie instruktorka teatralna ze Sztumskiego Centrum Kultury, Patrycja Neidrowska, która ze względów rodzinnych nie mogła kontynuować pracy przy kolejnych spektaklach.

Dlaczego zaczął pan współpracę z amatorami w więzieniu od trudnego tekstu *Czekając na Godota*? Czyżby inspirował pana Rick Cluchey, który podczas odbywania kary w więzieniu San Quentin zafascynowany dramaturgią Samuela Becketta stworzył teatr więzienny i przygotowywał z nim sztuki noblisty? Cluchey wystawiał teksty Becketta również po wyjściu na wolność, współpracował z nim i przyjaźnili się.

Kiedy zaczynałem próby w Zakładzie Karnym w Sztumie, nie miałem ani żadnej wiedzy o teatrze w więzieniu, ani doświadczeń w pracy z osobami osadzonymi. Nie znałem pracy Clucheya. Pomyślałem nieco przekornie, że ponieważ „moi" aktorzy siedzą i czekają na ten dzień, kiedy wreszcie

Grupa Teatralna Piktogram, *Boska komedia*; Grzegorz Grala, Sebastian Burczyk, Łukasz Celmer, Paweł Koperski, Ryszard Jarząbski, Patryk Łukowski; fot. Piotr Szymański

będą mogli opuścić mury, natychmiast skojarzyłem ich sytuację z *Czekaniem na Godota*. Okazało się, że to był znakomity pomysł.

Dlaczego?

Wybór tego dramatu zmuszał aktorów do autorefleksji. *Czekając na Godota* to tekst, który każdego w miarę inteligentnego człowieka jest w stanie wprawić w zadumę.

I osadzeni na pierwszej próbie zadumali się nad tekstem Becketta? Brzmi to niewiarygodnie.

Nie od razu… Początkowo traktowali mnie z dużym dystansem.

Czy ten dystans mógł wynikać ze sposobu, w jaki przyszli aktorzy trafili na zajęcia teatralne?

Tworzeniem grupy zajmował się Sławomir Sidorowicz – wychowawca kulturalno-oświatowy i sportowy w Zakładzie Karnym w Sztumie. To on szukał aktorów, namawiał, przekonywał. Skuteczny argument w zapraszaniu do zespołu stanowiła atrakcyjna perspektywa dawania przedstawień poza murami więzienia.

Czyli to nie Beckett przyciągnął przyszłych aktorów do teatru, ale szansa na choćby krótkie wyjście na wolność?

Tak było na początku. Kiedy jednak aktorzy zaczęli wgryzać się w tekst i rozmawialiśmy nie tylko o tekście Becketta, ale także o życiu, o marzeniach, pragnieniach, *Czekanie na Godota* stało się im bliskie. Stopniowo zaczęli się też przywiązywać do mnie. Zauważyłem, że dla nich każdy mój przyjazd do Sztumu i wspólne spotkanie przypomina sytuację chwilowego wyjścia na wolność.

Z czego to wynika?

Rzeczywistość więzienna opiera się na rygorze, a podczas prób aktorzy na trzy godziny zapominają o tamtym świecie. Pewnie pomaga w tym także mój sposób komunikowania się z nimi. Jest zupełnie inny niż służby więziennej.

Inny, to znaczy jaki?

W mojej postawie nie ma dystansu. Rozmawiamy jak przyjaciele. Na początku nie bardzo wiedziałem, w jaki sposób nawiązać kontakt z osobami przebywającymi w więzieniu. Jednak pomyślałem, że nie będę udawał nikogo innego niż tego, kim jestem. Zupełnie odsunąłem świadomość, że oto prowadzę próbę w zakładzie karnym i że uczestniczą w niej skazani. Traktuję ich normalnie, jak ludzi, którzy się potknęli i upadli, i za to ponoszą karę, ale nasze spotkanie nie odbywa się w ramach kary, tylko w ramach...

Resocjalizacji?

To za duże słowo. W ramach czegoś, co może ich uszlachetnić. Dobrze rozumiana sztuka każdego człowieka na pewno trochę i oczyszcza, i uszlachetnia. Nie znam przypadków, żeby sztuka demoralizowała.

Co pan rozumie przez „uszlachetnianie”?

Analizując tekst na próbach, zwracam uwagę na to, co jest w nim piękne, co jest etyczne, szlachetne i przed czym ta szlachetność musi się bronić. Czytając z aktorami w więzieniu *Czekając na Godota*, nie tylko próbowałem tłumaczyć im tekst, ale przeprowadziłem dokładną analizę dramaturgiczną. Szukałem przy tym różnych sposobów komunikowania się z zespołem. A ponieważ tworzą go mężczyźni, czasami padał gruby dowcip – gruby, ale nie wulgarny. Widziałem, że aktorzy słuchali mnie z uwagą. Nie wygłaszałem kazań. Usiłowałem we wszystkim znaleźć „coś ładnego”; wskazać, czego dany bohater pragnie, jak się zachowa. Dlaczego postąpi tak, a nie inaczej. Jeżeli jest w miarę szlachetny, to wybierze dobro…



Ale u Becketta ta szlachetność nie jest ewidentna. Jest sytuacja i trudno powiedzieć, że bohaterowie są szlachetni albo nie.

Pozornie nie są szlachetni. Najszlachetniejszą postacią jest chłopiec – Posłaniec. Ale szlachetność jest z jedną z tych wartości, na które czekają postaci Becketta. *Czekając na Godota* opowiada o trudzie życia. Zdawałoby się, że oto znaleźliśmy się na tym pięknym świecie, gdzie będzie nas spotykało samo szczęście, gdzie nie będziemy musieli zbyt wiele robić, by być szczęśliwi, gdzie wszystko będzie dla nas. A tymczasem nasze życie jest pełne trudu, a my ciągle czekamy na ten moment, kiedy przyjdzie „coś”, co nam rozświetli, ubarwi ten świat. W tej sytuacji musimy czekać na to doświadczenie, musimy dążyć do niego, żeby utorować drogę tej jasności i żeby bardziej być na tym świecie, a nie tylko mieć, posiadać.

Aktorzy Piktogramu sprawnie przyswoili trudny tekst Becketta. Niektóre jego fragmenty, na przykład monolog Lucky'ego, są przecież wyzwaniem dla aktorów zawodowych.

Grupa Teatralna Piktogram, *Czekając na...*: stoją od lewej: Grzegorz Grala, Patryk Łukowski, Marcin Chrapan, leży Paweł Koperski; fot. Arkadiusz Michalak

To prawda. Nad interpretacją, która pojawiła się w przedstawieniu, dużo pracowaliśmy, kosztowało nas to niemało trudu, ale dziś myślę, że wielu moich kolegów – aktorów zawodowych zachwyciłoby się tą interpretacją. Zawodowstwo odbiera czasami świeżość. Zauważyłem nie tylko u siebie, ale również u moich zawodowych koleżanek i kolegów mechanizm powtórzeń. Skoro zagrałem już jakiś „numer", został sprawdzony i zadziałał, w kolejnych sztukach bardzo chętnie, często bezrefleksyjnie, sięgam po niego. Aktor niezawodowy nie ma tych przyzwyczajeń, ciągle szuka. Jako reżyser, oczywiście, prowadzę go w tym poszukiwaniu.

Jak pan to robi? Widziałam wiele przedstawień teatralnych zrealizowanych w polskich więzieniach. W przypadku pana pracy istnieje jakaś szczególna, trudno definiowalna forma, która sprawia, że sztuka, bez względu na wykorzystany materiał, ma wewnętrzną spójność, jest żywa. Myślę, że chodzi o pana rzemiosło reżyserskie. Pan wie, że w danym miejscu ma być taki, a nie inny rytm, taka, a nie inna zmiana.

Gdyby mnie pani poprosiła o zanalizowanie mojej pracy, nie wiem, czy byłoby to możliwe. O sposobie pracy moglibyśmy porozmawiać na przykładzie konkretnej próby. Po tylu latach wiem, że podstawą pracy w teatrze jest zmienny rytm. W sztuce aktorskiej i w ogóle w mówieniu mamy do wykorzystania następujące elementy: szybko – wolno, głośno – cicho, wyżej – niżej. I od teorii prawdopodobieństwa zależy, ile mamy możliwości. Trzeba mieszać te elementy, bawić się nimi. Potrzebny jest także dobry słuch, znajomość pewnych zasad ruchu scenicznego i zasad budowania obrazu. Tego uczyłem aktorów ze Sztumu od samego początku. Na te elementy zwracam im uwagę w trakcie prób, a ponieważ wspólnie zrobiliśmy już trzy spektakle, widzę, że już pamiętają pewne zasady.

Po *Czekając na Godota* sięgnęliście po zupełnie inny materiał – sztukę Maliny Prześlugi. Skąd ten wybór?

Dziób w dziób to opowieść o gołębiach i o wróbelku, przeznaczona dla dzieci. Aktorzy bardzo chcieli wybrać tekst, który będą mogli prezentować poza murami więzienia, a sztuka Maliny Prześlugi świetnie się do tego nadaje. Pomyślałem, że skoro panowie siedzą w więzieniu, z łobuzerką pewnie są za pan brat. Zwykle nie tylko w takich grupach, ale często też w szkole kilku chłopców znajduje sobie kogoś do kopania, kto jest inny, nie chce brać udziału w działaniach grupy. Wiedziałem, że „moi" aktorzy świetnie to zrozumieją. A to, że jakiś człowiek jest inny, wcale nie znaczy, że należy go zdeptać. *Dziób w dziób* mówi o pewnych klanach, a przecież przestępcy w więzieniu też żyją w „klanach".

A jednak czasem pan myśli w ten sposób o „swoich" aktorach…

Podczas prób całkowicie zapominam o kontekście więziennym. Po trzech latach wspólnej pracy ja po prostu naprawdę ich lubię i widzę, jak oni mnie lubią. Cieszą się na wspólne spotkanie. Powtórzę: mój przyjazd jest dla nich ważny.

Skąd pan to wie?

Mówią mi o tym. Ich problemy w pewien sposób stają mi się bliskie. Zżyłem się z nimi. Nie wiem, za co odsiadują wyroki. Jedni za poważniejsze wykroczenia, inni za mniej poważne. Pod względem ekonomicznym moja praca w Zakładzie Karnym w Sztumie nie wiąże się z zyskiem. To, co zarobię, w większości wydaję na dojazdy.

Tekst Maliny Prześlugi nabiera dodatkowych znaczeń w obecnej sytuacji społeczno-politycznej. Czy to był świadomy zabieg?

W chwili wyboru zupełnie o tym nie myślałem, ale szybko zorientowałem się, że tak właśnie jest.

Jak to się dzieje, że często to intuicja artystyczna prowadzi pana pracę?

Lata praktyki oraz doświadczeń aktorskich, reżyserskich i pedagogicznych, a także ważne spotkania sprawiają, że lampka, którą człowiek nosi w sobie, zapala się w odpowiednim momencie. Często wiem, że coś powinno wyglądać tak, a nie inaczej, choć nie zawsze natychmiast potrafię to uzasadnić. Miałem szczęście poznać w Teatrze Wybrzeże takich ludzi jak Stanisław Hebanowski, Jerzy Andrzejewski, Jan Kreczmar. To były dla mnie bardzo ważne spotkania, nawet jeśli nie za wiele z nimi rozmawiałem. Przez pewien czas Stanisław Hebanowski pełnił funkcję szefa Związku Literatów Polskich w Gdańsku. Bardzo często byłem zapraszany do czytania tekstów podczas wieczorów literackich, dzięki czemu nie tylko poznałem „literaturę wybrzeżową", ale także zaprzyjaźniłem się z wieloma osobami z tego środowiska. W teatrze Hebanowski miał zwyczaj oglądać każde przedstawienie, które reżyserował, i po spektaklu przekazywał uwagi.

Czego dotyczyły?

Głównie interpretacji, rytmów, coś było za cicho, coś nie zostało należycie spuentowane. Choć chodziło o drobiazgi, Stulek zawsze wprowadzał korekty. Odbywało się to w przyjaznej atmosferze. Stanisław Hebanowski był niezwykle kulturalnym człowiekiem, a poza tym wdzięcznym obiektem do parodiowania. Spotkanie z nim w dużym stopniu wpłynęło na moją pracę w teatrze.

Wróćmy do pana działań w Zakładzie Karnym w Sztumie: trzecie przedstawienie zrealizowane z zespołem Piktogram w całości opierało się na ważnych, współczesnych tekstach poetyckich. Taki wybór to, być może, największe wyzwanie dla aktorów. Z czego wynikała pańska decyzja?

Byłem bardzo ciekaw, w jaki sposób aktorzy zmierzą się z tą mocną, wymagającą poezją. Wszystko zaczęło się jednak od *Boskiej Komedii* Dantego. (Stąd zresztą tytuł naszego najnowszego przedstawienia). Ponieważ do tej pory nie przeczytałem tego dzieła, postanowiłem się z nim zmierzyć. Podczas

lektury szybko przekonałem się, że z perspektywy dzisiejszych czasów piekło opisane przez słynnego florentczyka bardziej przypomina SPA. Pomyślałem o świecie, w którym żył autor – okrutnym i krwawym – oraz o tym, co ludzkość zafundowała sobie obecnie, i doszedłem do wniosku, że teraz to dopiero mamy piekło. W nowym przedstawieniu chciałem, byśmy zadumali się nad tym współczesnym piekłem. A że zawsze interesowałem się poezją, zacząłem wertować różne tomy i przypominać sobie utwory, które mówią o takim świecie. Istnieje, oczywiście, wiele innych tekstów, które można byłoby dodać. Wybrałem te, które są szczególnie przejmujące dla mnie i które wytyczyły pewną drogę, z *Lamentem barana ofiarnego* Józefa Wittlina oraz z *Przypowieścią o Narodzeniu Pańskim* Romana Brandstaettera, właściwie przez wszystkie kolejne wiersze, między innymi Herberta, Różewicza, Pasierba, Miłosza. Niektóre wiersze brzmią niemal jak manifesty. Na przykład *Lament…* mógłby być sztandarowym tekstem obrońców zwierząt.



Pan proponował wiersze – a jakie było zadanie aktorów?

Wybierając określone utwory, chciałem „potrząsnąć" letnią atmosferą, letnią, to znaczy związaną z byciem ani zimnym, ani gorącym. Między innymi taki jest cel teatru. Taki był teatr grecki – miał przynosić oczyszczenie. Pomyślałem, że ludziom wrażliwym, jeśli znajdę kilku, poezja pomoże zwrócić uwagę na otaczający świat. To jest zadanie, misja artystów. Jeżeli sztuka nie wniesie takich jakości w nasze życie społeczne, to po prostu ich nie będzie. Sztuka ma ten szczególny przywilej i obowiązek, by zachęcać do refleksji szczególnego rodzaju, stawiać pytania. Aktorzy wybierali spośród moich propozycji te teksty, które były dla nich ważne. Zauważyłem, że spotkanie z poezją bardzo intensywnie przeżyli. Sposób, w jaki mówili te teksty, także świadczy o ich przemianie.

Beckett, Prześluga, poezja współczesna… Czy planuje pan kolejne przedstawienie w więzieniu?

Chciałbym popracować z zespołem nad czymś weselszym. Myślałem o repertuarze z Kabaretu Starszych Panów – rozkoszne, piękne teksty, pełne smaczków, ukazujące bogactwo życia i języka. Poza tym praca nad nimi może okazać się świetną zabawą. Czas pokaże, czy uda się zrealizować ten plan.

Czy po trzech latach wspólnej pracy dostrzega pan przemianę artystyczną aktorów, czy nadal są raczej wykonawcami zadań, które pan formułuje?

Praca w teatrze z pewnością wpływa na nich pozytywne. Zmienia się ich odbiór tekstów literackich. Na próbach niektórzy aktorzy przekazują własne propozycje interpretacji. Podczas wspólnej pracy wielu z nich odkryło swoje różne talenty. Należałoby tu wymienić każdego z nich indywidualnie.

Tym, co szczególnie zwróciło moją uwagę, jest fakt, że niektórzy aktorzy Piktogramu mają na scenie szczególny rodzaj obecności. Jakby nie było w nich żadnej maniery ani strachu. Może wynika to z tego, że mniej się stresują? Kiedyś słyszałam anegdotę na ten temat. Aktor teatru więziennego zapytany, czy miał tremę podczas występu, odpowiedział: „Tremę to miałem, jak mnie wsadzali". Czy tak jest naprawdę?

Trema towarzyszy każdemu z naszych występów, wystąpień publicznych. Oczywiście, na początku silnie się ją przeżywa, po latach pracy nadal nas nie opuszcza, ale może nie jest już tak paraliżująca. Pamiętam to przerażające uczucie, którego doświadczałem na początku drogi zawodowej. Nie istnieje aktor wolny od tremy i podobnie jest z aktorami z grupy Piktogram. Jednak trema jest mniejsza, kiedy przedstawienie zostało dobrze przygotowane. Jeżeli jest niegotowe, pojawia się niepewność i większe prawdopodobieństwo pomyłek. Jeżeli natomiast materiał został opanowany, a spektakl zapięty na ostatni guzik, trema działa jako czynnik dodatni, stymuluje aktorów do rozwoju. Tak jest również z aktorami Piktogramu. W podobnej sytuacji używają bogatszych środków wyrazu, nie boją się mocniejszej ekspresji, głośniej mówią.

Powiedział pan kiedyś, że od początku pracy z aktorami w Zakładzie Karnym w Sztumie traktuje ich pan jak aktorów zawodowych. Ale przecież nimi nie są.

Ale ja z nimi pracuję tak, jakby nimi byli. Od pierwszej próby stawiam im duże wymagania. Tłumaczę. Przy okazji okraszam to jakimś dowcipem. Zdarza się, że coś pokazuję, nie tylko w sferze głosu, ale także wspieram gestem. Czasem każę coś powtórzyć. Euforia twórcza na próbach udziela się wszystkim. Aktorzy lubią ten rodzaj pracy. Po kolejnej próbie widzę, że przyswajają sobie wiele z naszych ustaleń. Jeżeli chce się uprawiać sztukę, nie można ludzi traktować jak amatorów. Kiedy aktor zawodowy, przychodzi na pierwszą próbę nowej sztuki, też jest „zielony".

Grupa Teatralna Piktogram, *Dziób w dziób*: od lewej stoją: Paweł Koperski, Patryk Łukowski; siedzą: Łukasz Celmer, Krzysztof Poniatowski; fot. Arkadiusz Michalak

Ma jednak rzemiosło.

I to rzemiosło trzeba pokazać amatorom, resztę mają. Charakteryzują się pewną wrażliwością.

Niektórzy dużą, sądząc po interpretacjach wybranych ról czy wierszy.

Jedni są bardziej wrażliwi, inni mniej. Rozpoznanie tego i odpowiednie wykorzystanie w budowaniu przedstawienia to zadanie reżysera. Zasada reżyserowania zespołów amatorskich polega na tym, że jeżeli ktoś w zespole ma jakąś wadę, na przykład sepleni, w sztuce to musi być walor. Tak trzeba ustawić poszczególne role i sceny, tak konstruować całe przedstawienie, żeby to było czytelne.

Czy podczas prób w zakładzie karnym proponuje pan aktorom jakieś ćwiczenia?

Ćwiczenia wprowadzam w miarę potrzeb. Nie musiałem robić żadnych ćwiczeń dykcji. Pracowaliśmy natomiast nad oddechem przeponowo-żebrowym i emisją głosu. Stosowaliśmy ćwiczenia, żeby zaradzić fonacji wstecznej, która niekiedy się pojawiała. Pracowaliśmy nad głośnością mówienia. Krzyki w sali prób prowokowały zabawne sytuacje. Wpadali funkcjonariusze z pytaniem, co się dzieje. Myśleli, że dzieje się coś złego.

Jakie znaczenie ma tworzenie teatru w więzieniu, a także organizowanie konkursów teatralnych: Międzynarodowego Przeglądu Sztuki Więziennej w Sztumie czy Ogólnopolskiego Konkursu Więziennej Twórczości Teatralnej w Poznaniu?

Tego typu działalność jest naprawdę bardzo potrzebna. Dzięki niej zmieniają się osoby przebywające w więzieniu. Wiem to, będąc z nimi ponad trzy lata. „Moi" aktorzy szlachetnieją. Bez przesady, ale po trzech latach wspólnej pracy to są naprawdę zupełnie inni ludzie.

Skąd takie wnioski?

Proszę zwrócić uwagę na dobór sztuk, które wspólnie zrobiliśmy. Podczas prób, w trakcie analiz odnosimy się do różnych sytuacji życiowych, szukamy różnych znaczeń. Przy okazji bardzo wiele rozmawiamy o życiu, o ładnym życiu, o takim, jakie powinno być. Te rozmowy są dla nich ważne.

Ładne życie? Co pan przez to rozumie?

To wielka utopia, którą należy konstruować mimo wszystko, wierząc, że ten świat będzie lepszy. Równocześnie nie tracić świadomości, że niemal cała działalność człowieka skierowana jest na robienie pieniędzy i rozwój gospodarczy, a mówienie o uszczęśliwianiu ludzkości to jedno wielkie łgarstwo.

Czy pańską pracę z małą, bardzo szczególną grupą ludzi, którzy przecież za sprawą swoich wyborów przebywają w tak trudnym miejscu jak więzienie, można traktować jako pracę nad obroną człowieczeństwa?

Uważam, że takim ludziom jak „moi" aktorzy należy dać szansę na to, żeby w dalszym życiu naprawili to, co zrobili. Żeby zmienili swoje życie na tyle, by być dla człowieka, a nie przeciwko niemu. Jeżeli zdołają to zrobić, to dobro będzie przemawiało też za nami, którzy z nimi pracujemy. W tym widzę sens tej pracy. Z aktorami w Sztumie robię to, co robiłem przez całe życie; pracując nad sztuką, pracowałem nad zmianą sposobu bycia, sposobu życia.

Jak układa się panu współpraca ze służbą więzienną?

Funkcjonariusze naprawdę ciężko pracują i ich praca jest nie do pozazdroszczenia. Prowadzić działalność kulturalno-oświatową w takich warunkach jak więzienie to nie lada wyzwanie, nie tyle ze względu na ludzi, nie zawsze zainteresowanych takimi działaniami, ale przede wszystkim na skostniałość instytucji. Dyrektor docenia walory naszej pracy. Zespół był wielokrotnie nagradzany w Sztumie i w Poznaniu, co pewnie ma znaczenie. Prezentowaliśmy nasze przedstawienia w innych zakładach karnych, w Młodzieżowym Ośrodku Wychowawczym w Malborku, w Stowarzyszeniu Lazarus dla widzów z niepełnosprawnościami i przewlekle chorych. Wystąpiliśmy na Uniwersytecie Gdańskim, na międzynarodowym festiwalu Wioska Teatralna w Węgajtach oraz wielokrotnie na Festiwalu Mienia Art. W działania zespołu niesamowicie angażuje się wychowawca Sławomir Sidorowicz. To on organizuje próby, uczestniczy w nich, poświęcając swój czas wolny (spotykamy się w niedziele, ze względu na pracę zawodową osadzonych). Sławek – koleżeńsko nazywając – odpowiada za sprowadzanie aktorów z wielu oddziałów, załatwia formalności związane z przepustkami, organizuje wyjazdy. Bez jego entuzjazmu dla teatru i skutecznego wsparcia nasza praca nie byłaby możliwa. ■

Rozmowa została przeprowadzona w Gdańsku-Wrzeszczu w lipcu 2018 roku. Już wówczas pan Florian Staniewski mierzył się z poważnymi problemami zdrowotnymi. Mimo wszystko planował kolejną premierę z grupą teatralną Piktogram. W lutym 2019 przygotował wstępny scenariusz złożony nie z tekstów z Kabaretu Starszych Panów przywołanych w wywiadzie, ale z piosenek Georges'a Brassensa. Tego pomysłu już nie zrealizuje. Florian Staniewski zmarł w Gdańsku 10 marca 2019 roku, nie zdążył autoryzować wywiadu. Dalsze losy zespołu Piktogram są niepewne.



JOANNA NYGA

NIECH CI WEZMĄ WSZYSTKO – WTEDY WSZYSTKO BĘDZIE TWOJE

Joanna Nyga – studentka teatrologii UJ, autorka tekstów o teatrze więziennym.

Kolektyw Kobietostan i grupa teatralna Impro
w Zakładzie Karnym w Krzywańcu
MARIA K.
w oparciu o *Inną od siebie* Brygidy Helbig
oraz *Księgę Em* Izabeli Filipiak
scenariusz i reżyseria: Agnieszka Bresler, opieka
i koordynacja: Natalia Górska, światła: Dawid Ilczyszyn,
premiera: 25 kwietnia 2018, Teatr Ósmego Dnia w Poznaniu

Kolektyw Kobietostan powstał w 2016 roku we Wrocławiu, w wyniku kontaktów z wykluczonymi środowiskami kobiecymi, takimi jak zakłady karne i schroniska. Praca tej nieformalnej grupy jest odpowiedzią na rozmowy i głosy niezgody na nierówne traktowanie i lekceważenie tych środowisk. Priorytetem jest podjęcie dialogu z osobami z zewnątrz, także z mężczyznami. Działaczki wypowiadają się w imieniu kobiet, które nie mają szansy zwrócić się do szerokiej publiczności. Utworzenie grupy zainicjowała Agnieszka Bresler, która od wielu lat dociera do najbardziej wyizolowanych środowisk; działania społeczne rozpoczęła w 2005 roku, mieszkając w Szkocji. Zdała sobie wówczas sprawę z siły teatru zaangażowanego, którego kontynuacją jest Kolektyw Kobietostan, tworzony wraz z grupą teatralną Impro Zakładu Karnego w Krzywańcu, reżyserką teatralną Joanną Lewicką, dramaturżką Magdaleną Mróz oraz fotografką Pauliną Anną Galanciak. Twórczynie piszą: „W swoich działaniach podejmujemy tematykę wielowymiarowości kobiety i jej roli w społeczeństwie we współczesnej perspektywie kobiecego *empowerment* – uwłasnowolnienia, równouprawnienia, upełnomocnienia”.

W ramach działań Kolektywu Kobietostan i grupy teatralnej Impro z Zakładu Karnego w Krzywańcu powstał spektakl *Maria K.* w reżyserii Agnieszki Bresler, na postawie powieści *Inna od siebie* Brygidy Helbig oraz *Księgi Em* Izabeli Filipiak. Przedstawienie zdobyło pierwsze miejsce oraz wyróżnienie od Teatru Ósmego Dnia w V Ogólnopolskim Konkursie Więziennej Twórczości w Poznaniu w kwietniu 2018 roku, a także drugie miejsce i główną nagrodę aktorską w XXVII Ogólnopolskim i XV Międzynarodowym Przeglądzie Sztuki Więziennej w Sztumie w czerwcu 2018 roku.

Historia zaczyna się przewrotnie. Widzimy zakonnice zbliżające się powolnym krokiem do ustawionej po lewej stronie sceny pryczy, na której leży tytułowa bohaterka. Ten obraz odsyła nas do ostatniego etapu życia Marii Komornickiej, spędzonego w zakonnym przytułku. Z historii wiemy, że fragment przedstawia dzień jej śmierci (8 marca 1949 roku, Dzień Kobiet). Jedna z sióstr niesie czarną suknię, w której Maria zostanie pochowana – wbrew swoim przekonaniom. W wieku trzydziestu jeden lat spaliła bowiem damskie ubrania, z czasem wyrwała wszystkie zęby, przybrała nowe nazwisko – Piotr Odmieniec Włast. Odtąd nosiła wyłącznie męskie stroje. Historia przedstawiona w Zakładzie Karnym przez osadzone pozwala na wydobycie kolejnych znaczeń, ponieważ więźniarki mówią poniekąd o sobie: kobietach ubezwłasnowolnionych, kontrolowanych, niezrozumianych i napiętnowanych przez społeczeństwo. Jednocześnie odważnie wypowiadających się w imieniu całego środowiska więziennego.

Przenosimy się do domu wariatów, w tle wybrzmiewa muzyka z lat dwudziestych. Na środku, u sufitu wiszą białe sukienki i fartuchy. W ciemności, która opanowała scenę, wydają się nieskazitelnie czyste. Aktorki rozproszyły się, zajmując miejsca na krzesłach. Na pierwszym planie widzimy siedzącą na pryczy Marię K., obok – aktorkę czytającą na głos gazetę z nekrologiem byłego męża Marii: „Dnia 11 listopada 1933 roku zmarł poeta Jan Lemański. Żona Lemańskiego Maria, literatka, dawno zmarła w zapomnieniu. Dobrze urodzona i świetnie wykształcona, zanim jeszcze skończyła lat dwadzieścia, stworzyła polski modernizm, rzuciła studia w Cambridge, wpędziła do grobu własnego ojca i została aresztowana za włóczęgostwo. W wieku lat trzydziestu jeden ostatecznie uległa obłędowi”[1]. Historię zmiany płci przez Komornicką postrzegano przez pryzmat szaleństwa, jednak współczesna perspektywa badań nad płcią kulturową i kategorią odmienności komplikuje sprawę. Wątek ten jest o tyle istotny, że w żeńskich zakładach karnych znajduje się wiele transseksualnych kobiet. Jedną z nich jest grająca główną rolę Aleks, co sprawia, że to przez nią filtruje się historię Marii K. Aleks opowiada nie tylko o przejściach głównej bohaterki, ale również o wolności słowa, którą manifestuje w spektaklu poprzez swoją opowieść.

Światło skupia się na Komornickiej, która zastyga w katalepsji. Z offu wybrzmiewa głos: „Bogowie, których

Maria Komornicka – Aleks Sobkowiak; fot. Maciej Zakrzewski

stopy przelatują ziemię, a czoła wspierają niebiosa Czarodzieje, nachyleni nad tyglem świata! Starcy piorunowi! Miriado, gwiezdna korono Człowieczeństwa! Ojcowie, którzy królujecie w Niebiosach! Wpuśćcie do domu wygnańca!". To manifest adresowany do społeczeństwa – zaakceptujcie Komornicką, zauważcie najbardziej wykluczonych. Osadzeni są częścią was, podejmijcie z nimi dialog. Spektakl opowiada o samotności i niezrozumieniu, które dotykają więźniów, co spowalnia albo wręcz uniemożliwia im pracę nad sobą. Po wielu latach spędzonych w więzieniu, gdzie człowiek jest zależny od innych osób i od systemu, słabnie jego zdolność do brania odpowiedzialności. Teatr jest miejscem, w którym owa zdolność jest rozwijana. Wydaje się jednak, że resocjalizację powinniśmy rozpocząć od nas samych. Świadomość istnienia środowisk wykluczonych jest pierwszym krokiem do zmiany.

Komornicka stawia przed widzami krzesełko, siada na nim. Słyszymy głos dochodzący z tyłu sceny: „Co tu robisz, dziwko?!". Odpowiada, że tylko spacerowała, gdy została zauważona przez patrol, który uznał ją za prostytutkę. Strażniczka z uśmiechem mówi, że zostanie zabrana. Poddano ją upokarzającym badaniom, które, jak twierdzą literaturoznawcy, mogły stać się impulsem do zmiany płci. Z boków sceny wynurzają się aktorki. Podchodzą do wiszących ubrań. Ściągają fartuchy, ubierają się w nie i siadają na pryczy. Zwracają się do głównej bohaterki, opowiadając o roli kobiety posłusznej. Maria-Piotr Odmieniec Włast nie pozostaje na te słowa obojętna: „Im większy duchowy rozbrat między kobietą a mężczyzną, im więcej zwyczajowo-towarzyskich przegród między nimi, im dobitniej ich światy są «dwoma światami», tym w rezultacie mężczyzna staje się brutalniejszy, tym więcej ma ukrytej wzgardy dla płci drugiej, a kobieta – zasklepiona w murach domu, w glinie plotek i w mdłych obłokach despotycznego panowania – tym więcej ma czci dla jego «potęgi», dla jego cech *par excellence* «męskich», tj. siły fizycznej, samolubstwa, żądzy despotycznego panowania". Następnie aktorki, przywołują bolesne komentarze inspirowane własnymi doświadczeniami, nawiązujące do słów wypowiedzianych przez Aleks. To reakcje współczesnych Komornickiej na jej twórczość, widzących w niej zepsucie moralne, chorobę psychiczną i pozerstwo.

Niezwykle mocnym gestem jest postawienie Komornickiej na krześle, zaklejenie jej ust czarną taśmą i skrępowanie dłoni. Zostaje ubezwłasnowolniona. Trzy aktorki ubrane w kolorowe boa układają jej ciało. Podnoszą jej ręce, rozkładają nogi. Za chwilę zmieniają pozycję i każą stać w bezruchu. Choćby chciała, nie jest w stanie nic zrobić. Najpierw zakazano jej mówić, zawładnięto więc duszą. Później poddano opresji ciało. Komornicka-Piotr Odmieniec Włast jest szykanowana za swoje poglądy dotyczące cielesności, negatywny stosunek do władzy. Opowieść staje się coraz bardziej uniwersalna. Nie słyszymy wyłącznie opowieści Marii Komornickiej i osadzonych. Historia zaczyna dotyczyć również nas. Osób, które muszą funkcjonować w sferze publicznej, mieszcząc się w narzuconych normach kulturowych. Te normy zostają przełamane poprzez oddanie głosu tym, którym zwykle głosu się nie udziela.

W ostatniej scenie spektaklu Komornicka-Piotr Odmieniec Włast leży w pozycji embrionalnej, pośrodku ogołoconej przestrzeni, na stercie sukienek, które wcześniej wisiały na wieszakach. Jej czarny strój kontrastuje z ich bielą. Po lewej stronie niezmiennie prycza, na środku, przed widzami – przewrócone krzesło, po prawej – jeszcze jedno krzesło. W głębi sceny stoją pozostałe aktorki, które za chwilę przemówią we własnym imieniu. Powoli podchodzą do Aleks, by pomóc jej wstać. Z offu dobiega głos kobiecy, gdy osadzone tworzą zwartą grupę z Aleks na czele. Słyszymy kolejne zdania wypowiadane przez aktorki. Aleks: „W tej atmosferze dusiła się, targała kajdany, aż pękły. Zrywała ze nienawidzoną ohydną niewolą; protestowała przeciwko tyranii mężczyzny – jako córka – kobieta – człowiek"[1]. Jadzia: „To są uczucia surowo nam wzbronione. A im zdolniejsze, tym powinnyśmy być cichsze i skromniejsze, tym bardziej potulne. Przebijać się cierpliwie, znosić razy". Szota: „Znosić to, że nasze uczucia i talenty posłużą komuś jedynie za nawóz. A w końcu staną się powodem wywózki do domu wariatów". Mówią jednym głosem, prosto do publiczności.

W bibliotekach więziennych znajduje się mnóstwo scenariuszy, wykorzystywanych często przez grupy teatralne tworzone przez osadzonych. Korzystały z nich także kobiety z Zakładu Karnego w Krzywańcu, do którego została zaproszona Agnieszka Bresler. „Wyplewienie uprzedzeń i stereotypów zajmuje dużo czasu", mówi reżyserka w rozmowie ze mną. Jak zauważa, scenariusze sprawiają, że spektakle brzmią jak publiczne przyznanie się do winy. „Wówczas jest to przestrzeń spowiedzi, która nie podważa systemu penitencjarnego ani nie dotyka istoty społeczeństwa". To przeciwieństwo założeń, które są fundamentem pracy Kolektywu Kobietostan: zapewnienia rozbudowanego obszaru wolności twórczej. Z każdą sceną spektakl staje się bardziej osobisty i intymny. Oddaje się inicjatywę wszystkim więźniarkom biorącym udział w projekcie, dzięki czemu słuchamy opowieści kobiet, mówiących słowami Marii Komornickiej-Piotra Odmieńca Własta. Ostatnia scena to manifest skierowany do społeczeństwa, wyrażający pragnienie podjęcia dialogu. Następuje symboliczne zdjęcie masek, które sprawia, że kobiety wypowiadają się teraz we własnym imieniu. Nie są już anonimowe, nie grają postaci. Pokazują własną perspektywę „uwalniania się ze społecznej i mentalnej pułapki". Każda historia jest niepowtarzalna. Twórczynie spektaklu pragną, byśmy to sobie uświadomili. ■

[1] Wszystkie kwestie cytuję za scenariuszem spektaklu.



MICHAŁ KUZIAK

CZARODZIEJSKA GÓRA JEST TU I TERAZ

Michał Kuziak – dr hab., profesor UW (Zakład Komparatystyki ILP). Autor książek poświęconych Mickiewiczowi (m.in. *Inny Mickiewicz*, 2013) i Słowackiemu (*Fragmenty o Słowackim*, 2001), retoryce (*Jak mówić, rozmawiać, przemawiać?*, kolejne wydania od 2005), a także ponad stu artykułów dotyczących literatury romantycznej i współczesnej oraz teorii literatury i komparatystyki literackiej. Redaktor wielu książek. W kadencji 2015-2018 członek Komitetu Nauk o Literaturze PAN.

Teatr Powszechny w Warszawie
MEIN KAMPF
reżyseria: Jakub Skrzywanek, dramaturgia: Grzegorz Niziołek, scenografia i kostiumy: Agata Swarczyńska, muzyka: Karol Nepelski, ruch: Agnieszka Kryst, wideo: Magda Mosiewicz, premiera: 23 marca 2019

Miał być skandal…

O premierze mówiło się dużo wcześniej. Teatr Powszechny poprzedził ją cyklem imprez związanych z Rokiem Antyfaszystowskim. Miał być skandal, jak to w Powszechnym; w końcu reżyser, Jakub Skrzywanek, był asystentem Oliviera Frljica w trakcie prac nad *Klątwą*. Prawicowe portale snuły swoje pełne oburzenia fantazje jeszcze przed premierą spektaklu.

Tak się przy tym złożyło, że sto lat temu, 23 marca 1919 roku, rozpoczęła się instytucjonalna historia faszyzmu. Benito Mussolini powołał do życia paramilitarną organizację Fasci Italiani di Combattimento, złożoną z kombatantów I wojny światowej, futurystów, socjalistów i syndykalistów, która miała przekształcić się w Narodową Partię Faszystowską. I to dokładnie sto lat później, 23 marca 2019 roku na scenie Teatru Powszechnego w Warszawie, odbyła się premiera *Mein Kampf* Skrzywanka. Przypadek? Tak. Ironiczny i najwyżej uwrażliwiający na ironię powtórzeń.

Jeśli chodzi o skandal, początek spektaklu zdawał się obiecujący. Konwencja kabaretowa – przywodząca na myśl lata dwudzieste i kabaretowe wyczyny Chaplina – nagość oraz tekst Hitlera, a także wydawcy polskiego tłumaczenia *Mein Kampf*, stające się głosem, pozwolę sobie na dosłowność oddającą widok na scenie, z mówiącej dupy… Wystarczy, by przyprawić o masochistyczne drżenie prawicową krytyczkę.

Niewidzialność faszyzmu

Ile razy toczyliście spór o to, czy można mówić o faszyzmie w Polsce?

Tzw. Marsz Niepodległości i pojawiające się na nim hasła oraz zachowania; działalność byłego księdza Międlara, który zatytułował swoją książkę *Moja walka o prawdę. Wyznania byłego księdza*, i jego kompana Piotra Rybaka, tępiącego Żydów w Oświęcimiu; przemarsze dziarskich chłopców i dziewcząt z ONR-u po Hajnówce ku czci wyklętego „Burego"; pobicia obcokrajowców. Można by długo wymieniać.

Klara Bielawka, Mamadou Góo Bâ, Natalia Łągiewczyk, Aleksandra Bożek, Oskar Stoczyński; fot. Magda Hueckel

Podobnie jak wypowiedzi polityków, które sytuują się w archiwum dyskursu nacjonalistycznego. Ostatnio wsławił się w tym względzie pewien senator pragnący oczyszczać wspólnotę narodową z elementów niepasujących do niej. Wcześniej – pewien profesor mówił o spełnianiu kryteriów polskości i wypisywaniu się z narodu przez odmienne od przyjętych przez profesora poglądy. Pojawiają się też intelektualne próby rehabilitacji nacjonalizmu jako aktualnej dzisiaj drogi do nowoczesności[1]. To zresztą nie tylko polska specyfika. W mniej oficjalnej logosferze często możemy spotkać frazę: „Hitler przesadzał w stosunku do nas, ale z jednym zrobił nam dobrze…".

Ile razy słyszeliście to zdanie?

Ale nie, w Polsce nie ma faszyzmu, bo przecież to Polska… Nacjonaliści są tu patriotami i zwykłymi rodzinami z dziećmi, ewentualnie wykluczonym, gnębionym przez liberałów ludem. W jednym z wywiadów Joanna Tokarska-Bakir (2019) mówi o niechętnym – z każdej strony sceny politycznej, społecznej i intelektualnej – przyjęciu wyników badań, związanych z filmem Artura Żmijewskiego *Polak w szafie*, pokazujących rozsiewanie się i naturalizowanie dyskursów oraz postaw faszystowskich na polskiej prowincji.

I to oburzenie, że prasa całego świata po wspomnianym marszu, zszokowana, pisze o faszyzmie i faszystach rozgrywających swój spektakl w trakcie polskiego święta niepodległości. Nikt nas nie rozumie… Tylko czy my rozumiemy siebie?

Oprócz wspomnianego argumentu „z Polski" mamy prawdziwą eksplozję erudycji i uczoności: „sprawdź sobie definicję faszyzmu". Tak jakby to definicje wyznaczały charakter świata społecznego, a nie odwrotnie… I jakby w tym świecie miały charakter statyczny oraz uniwersalny. A zwłaszcza jakby faszyzm był doktryną ściśle definiowalną; przypomnę, że Hermann Rauschning (1939) posunął się w związku z tym problemem do określenia go mianem nihilizmu. Debatujemy więc: „czy to faszyzm?", „a może nazizm?". No i wychodzi, że brakuje tego i tamtego, by był faszyzm bądź nazizm…

Na koniec: „a faszyzm, oczywiście, u nas wywołują ci, którzy o nim mówią" oraz „lepiej o nim nie mówić, gdyż to nas znieczula nań! A jak już rzeczywiście przyjdzie co do czego, okażemy się bezbronni"[2]. Przyzwyczajamy się, a przecież powoli przychodzi co do czego (Stanley, 2018, s. 188). Nie pamiętamy, że Tadeusz Kroński (1960, s. 296), dawno temu, w pisanym pośród wojennych ciemności (lata 1942-1943), tekście o faszyzmie i tradycji europejskiej przestrzegał, że już samo uznanie go za pogląd, jeden z wielu, który należy poznać, by o nim i z nim dyskutować, otwiera na jego wpływ.

Największym zwycięstwem diabła jest to, że udało mu się przekonać ludzi, iż nie istnieje, pisał kiedyś Denis de Rougemont (1992). Używam tej analogii z pewnym zastrzeżeniem. W *Doktorze Faustusie* Manna wolę bowiem przenikliwe fragmenty pokazujące dokonujący się na początku XX wieku w Niemczech demontaż kultury mieszczańskiej i rozpad struktur społecznych niż ryzykowną tezę o niemieckim demonizmie. Niewiele jednak tak mnie dziwi, jak niewidzialność faszyzmu w Polsce (choć przecież otaczająca go w świecie estetyczna aura też jest niezwykła. Nie ma dnia, by nie znalazł się w mediach program z cyklu „faszyści byli źli, ale…". Wystawę poświęcił kiedyś temu fenomenowi Piotr Uklański). Nie zrozumiemy tego zjawiska, diagnozując je jako aberrację „u nas" – i, dodam, jako demonizm „u nich" – a więc jako eksces.

Zazwyczaj przy tym ci, którzy nie dostrzegają faszyzmu, czują się prześladowani i zniewoleni przez Unię Europejską, LGBT i gender, wszelakiego rodzaju lewactwo (a więc w tym dyskursie głównie – przez liberałów), Niemców, a nawet, zdarza się, przez Żydów. W skrócie – przez „faszyzm europejski", bywający też – w tym dyskursie – „komunizmem europejskim".

Wspomniana niewidzialność to prawdopodobnie w dużej mierze efekt utraty prawdziwej pamięci o II RP (wspomnę tu tylko o działalności Romana Dmowskiego, dość niewinnej jeszcze w poprzedzających i bliskich duchem *Mein Kampf Myślach nowoczesnego Polaka*, które niedawno wziął na warsztat Grzegorz Laszuk, również proklamujących walkę o narodową moc[3]); pewnie też pedagogiki PRL-owskiej, budującej nową socjalistyczną tożsamość m.in. na antyfaszyzmie, który miał nas połączyć z bratnim narodem radzieckim; czy również braku rozliczenia z trudną historią ostatniej wojny. Nie wykluczam też słabości polskiego podmiotu, który ma kłopot z przyznaniem się do własnej przemocy. W efekcie wypieramy, uporczywie. Nie pamiętając, że Hitler był lekceważony przez establishment Republiki Weimarskiej.

Być może jest tak, że – z wielu powodów – dysponujemy tylko jedną skrzynką z narzędziami (mają one przy tym urok od dawna nieużywanej alternatywności i uległy znaturalizowaniu), pozwalającymi kształtować tożsamość. Składają się na nią te języki, które skrywa też skrzynka z napisem „faszyzm" bądź po prostu: ta druga skrzynka mieści się w tej pierwszej. Przywołam tu tylko znamienną i powtarzającą się w naszej historii trajektorię rewolucji 1905 roku, która, wszczęta w imię ideałów ekonomicznych i społecznych, kończy się umocnieniem nacjonalizmu[4]. Do tego, być może, w grę wchodzi tzw. próżnia socjologiczna, która sprawia, że mamy dyspozycję do identyfikowania się z grupami pierwotnymi (np. rodziną) oraz na poziomie wspólnoty narodowej. Inne wspólnoty – pośrednie – nie mają takiej atrakcyjności albo po prostu nie ma ich[5]. Być może ponadto (po raz trzeci…) przemoc jest dla nas czymś oczywistym, a nawet pożądanym; pod jednym warunkiem – że nie odnosi się do nas, czy raczej, że wydaje się nam, że nie odnosi się do nas. O tym świadczyłaby książka Macieja Gduli (2018) poświęcona nowemu autorytaryzmowi i pragnieniu przemocy.

I chyba rzeczywiście mamy tu, między Bugiem a Odrą, dwa światy, dwa plemiona i dwa odczucia przemocy – dla jednych Hitler i jego spadkobiercy, dla innych, jak wspomniałem, Unia Europejska czy wyimaginowani uchodźcy okazują się zagrożeniem. Nie chcemy przy tym wierzyć, że tak jest, bo przecież najważniejsza wydaje się jedność, a nie „piękne różnienie się". Nie wolno też nikogo stygmatyzować, nawet tych, którzy sami stygmatyzują innych…

Już chyba widać, że mówiąc o faszyzmie, poruszamy się z jednej strony w sferze fantazmatów, z drugiej – dotkliwej

rzeczywistości. Zjawisko to jest także produkowane i zarządzane przez politykę. Może więc lepiej skupić się na samych praktykach przemocowych, odartych z ideologicznego uzasadnienia? Tych ze sfery prywatnej i publicznej, na które stopniowo tracimy uwrażliwienie. Jak przy tym sądzę, w mniejszym stopniu ciekawe są spektakularne incydenty (te ciągle mają charakter głównie farsowy, jak torcik ze swastyką na urodzinach Hitlera obchodzonych przez polskich nacjonalistów), w większym – to, co skryte pośród codzienności, niezauważalnie pracujące na zmianę świata.

Mein Kampf w Teatrze Powszechnym ujawnia ten niebezpieczny splot fantazji i rzeczywistości. Reżyser oraz dramaturg, Grzegorz Niziołek, oddali głos Hitlerowi i jego książce, dokonując w niej odpowiednich skrótów. Niestety, nie musieli przy tym szczególnie się wysilać, by głos Führera brzmiał aktualnie; ze znamienną dla niego retoryką spotykamy się ostatnio coraz częściej… Jaki sens ma wystawianie tej książki, poza uwypukleniem tej aktualności, przestrogą (twórcy spektaklu przypominają w jego zakończeniu słowa Churchilla, który miał powiedzieć, że gdyby *Mein Kampf* została poważnie przeczytana, pozwoliłoby to zapobiec jej konsekwencjom) czy intencją skandalu?

Jak przekonywał Walter Benjamin (1993, s. 275), faszyzm ma swoją ważną komponentę estetyczną. To rodzaj widowiska. Hitler był hipnotyzującym performerem, który budował swoją władzę dzięki obrazowi i głosowi (jako autor książki, tu nie zgodzę się ze Skrzywankiem i Niziołkiem, przegrywa – co jednak pozwala docenić warszawski spektakl, który nie nudzi). Teatr może więc okazać się znakomitym narzędziem odsłonięcia estetycznego zaczarowania faszyzmu i faszyzmem. Choćby pokazując, że głos Hitlera jest i nie jest głosem z dupy…

Rodziny z dziećmi…

Twórcy spektaklu przyjęli za Hitlerem formułę autobiografii, w której jego kariera polityczna organicznie wyrasta z historii rodzinnej. Patriarchalna rodzina produkuje autorytarne dzieci, stające się autorytarnymi dorosłymi. Znakomicie pokazał to w *Białej wstążce* Michael Haneke. W spektaklu prawidłowość tę podkreśla przydzielenie roli ojca i syna temu samemu aktorowi – Oskarowi Stoczyńskiemu. Hitler we własnej opowieści to bohater od początku pokonujący przeciwności, wspierający swoją prawdę doświadczeniem, nie godzący się na wyznaczoną mu ścieżkę mieszczańskiej kariery, rozumiejący wszystko bardziej przenikliwie niż inni. Trudno nie zauważyć mityzacyjnego, a nawet i paranoicznego charakteru narracji *Mein Kampf*; autor jest wszak przekonany, że działa w imię Stwórcy.

Źródło okazuje się zatem zmącone. A traumy i fobie dzieciństwa zostaną płynnie dopełnione przez traumy i fobie związane z historią Niemiec po I wojnie światowej, przegranej, jak przekonuje Hitler, w efekcie zdrady. Ich katastrofie wojennej i jej konsekwencjom towarzyszy – jak wspomniałem, celnie opisany przez Manna – kryzys pola symbolicznego organizującego mieszczański świat (Leder, 2016, s. 23 i nn.). Kryzys humanizmu oraz demokracji liberalnej, krytykowanej zarówno z lewej, jak i z prawej strony sceny politycznej. Niechęć do pozytywizmu traktowanego jako filozofia *es muss sein*, a także myśli pozbawiającej świat i życie wzniosłości. W końcu: bezradność wobec specyfiki wolności w liberalnym świecie. Podmiot faszystowski to podmiot ze wszech miar reaktywny, resentymentalny, niepogodzony z otaczającą go rzeczywistością.

Kultura pamięci traumatycznej i martyrologii, świadcząca o słabnięciu oświeceniowego projektu nowoczesności, aktywizuje potencjał retrotopii. Okazuje się przy tym podatna na dialektyczne przejście od przeżycia upokorzenia – czy to realnego, czy urojonego – przez pragnienie odwetu, po przemoc. Jak pokazuje to w *Męskich fantazjach* Klaus Theweleit (2015), skupione na sobie, perwersyjne „ja", które zostało pozbawione obiektu miłości, opłakuje stratę i snuje wizję zemsty Najpierw fantazmatycznej, później realnej. Najpierw w skali mikro, w negocjacjach z oporem świata, później rozprzestrzeniającej się z coraz większym impetem. Pragnienie życia, specyficzny faszystowski witalizm – niechętny hedonizmowi i temu, co heterogeniczne – łatwo bowiem przechodzi w fascynację śmiercią; jedno i drugie splata się w militaryzmie i kształtującej się w związku z nim męskiej tożsamości.

Powstający na gruncie faszyzmu model polityki uruchamia mechanizmy populizmu; spełnia roszczenia godnościowe upokorzonych bądź tych, którzy sądzą, że są upokorzeni; łączy ich afektywnie. Nadaje wagę (iluzję wagi) tym, którzy odczuwają brak swojego znaczenia. Obiecuje poczucie mocy, któremu towarzyszy jednak nie – co powinno być oczywistością – projekt inkluzywny, a pogarda dla słabych i słabości, nienawiść do innych i obcych.

To nadanie egzystencji ciężaru dokonuje się przez udział w wielkim spektaklu rewolucji, przemiany świata i stworzenia nowego człowieka. Przez partycypację w wielkiej całości narcystycznej wspólnoty narodowej i reprezentującego ją państwa, bezwarunkowo usprawiedliwiającej równie bezwarunkowy woluntaryzm, szykującej się do wyzwań na polu darwinizmu (między)narodowego, do wysławianej wojny mającej oczyścić świat albo przynajmniej państwo.

W taki oto magiczny sposób zbolałe prywatne staje się wzniosłym politycznym. Towarzyszy temu wyzbycie się jednostkowej odpowiedzialności i szerzej – pozainstrumentalnego znaczenia jednostki. Działanie, skuteczne działanie!, irracjonalna moc, wola – kwestionujące nie tylko parlamentaryzm, ale i władzę prawa, nad którym tryumfować ma enigmatyczna sprawiedliwość – sprawczość, jakoby niedostępna demokracji liberalnej z jej procedurami, okazuje się celem samym w sobie. Kończy się epoka imposybilizmu, zaczyna się stan wyjątkowy i walka. Rolę scalającego tę konstrukcję pełni charyzmatyczny przywódca, silny, męski, pozbawiony wątpliwości.

Idea wielkiego marszu, którą proponuje między innymi faszyzm, o czym świetnie wiedział Kundera, ma uwodzący charakter. Zwłaszcza dla młodych pragnących odmienić bieg historii; w przypadku faszyzmu szczególnie podatne okazały się klasa ludowa oraz część klasy średniej, niepokojąca

się o swoje miejsce w społecznej hierarchii, postrzegające w nacjonalizmie gwarancję realizacji własnych interesów.

Fantazmat faszystowski ma w sobie istotną religijną komponentę. Zasadza się na pragnieniu raju i oczekiwaniu na mesjasza. Pragnieniu świata, w którym wszystko jest doskonałe, uporządkowane, na swoim „naturalnym" miejscu. Oczywiste, proste i łatwe, homogeniczne, czyste. Bez zbędnych subtelności, półcieni oraz półtonów, różnic, wyrafinowania. Bez miejsca na intelektualizm i, zwłaszcza, zdegenerowaną, dekadencką sztukę („Wystawa sztuki zdegenerowanej" to tytuł pierwszej części spektaklu, będący też tytułem monachijskiej wystawy z 1937 r., gromadzącej dzieła sztuki awangardowej skonfiskowane przez nazistów). Przesłanie Hitlera zostaje spłycone na miarę antyintelektualizmu zwalczających elity ruchów populistycznych[6]. Musi być silnie aksjologiczne, całościowo objaśniające i afektywne.

Symbolem nieczystości staje się dla przyszłego Führera Wiedeń początku XX wieku, miasto nowoczesności, ówczesnego „multikulti" oraz wielu cudzoziemców. Przestrzeń życiowej klęski młodego Adolfa, bezdomnego i głodnego nieudanego artysty, który w swoim wiedeńskim doświadczeniu lokuje źródło wrażliwości na nędzę i krzywdę, pogłębionej później w Berlinie.

Hitler wie, jak ważna w takim projekcie jest nauka historii – będąca w istocie polityką historyczną w wersji tożsamościowej, operującą narodowymi symbolami i mitami – stającej się źródłem narodowej mitologii (Olszewski, 1982); sam okazuje się zafascynowany średniowieczną baśniową przeszłością Niemiec. Podobnie ważne okazują się ćwiczenia fizyczne, dyscyplinujące ciała, przemieniające je w jedno narodowe ciało. Tyle – to ironia powtórzenia – pozostało z kalokagatii, o której myśleli Niemcy od drugiej połowy XVIII wieku i z ich zwrotu ku niemieckiej przeszłości.

Kto to mówi (i raz jeszcze dlaczego)?

Głos Hitlera (Hitlerów) ze sceny Teatru Powszechnego brzmi niepokojąco. I to z wielu powodów. Jeden wiąże się ze wspomnianym splotem fantazmatu i rzeczywistości. Ale to nie wszystko. Gdybyśmy nie wiedzieli, że mówi Hitler – trzeba by też pominąć niektóre fragmenty *Mein Kampf*, choć to dopiero logika dalszej walki miała w szczególny sposób okazać się logiką eksterminacji (zob.: Snyder, 2018) – moglibyśmy dojść do wniosku, że mamy do czynienia może nie tyle z lewicowym dyskursem emancypacyjnym – Hitler polemizuje z marksizmem oraz wypowiada walkę komunistom – ile z krytycznym rozpoznaniem systemu kapitalistycznego, bliskim myśli lewicowej.

Narodowo-socjalistyczny splot jest niebezpieczny w szczególny sposób i uwodzący w szczególny sposób (dodam – zwłaszcza w kraju takim jak Polska, który nie odrobił lekcji prawdziwego marksizmu): do tego stopnia, że przesłania praktykę kooperacyjnego współistnienia faszyzmu z kapitałem. Sam Hitler w *Mein Kampf* – obok rozpoznania nierówności społecznych i władzy pieniądza – podkreśla, że to nie ekonomia stanowi mechanizm napędzający politykę, że jest nim narodowość, wytwarzająca porządek ducha z jego mocą, wsparta żelaznymi prawami biologii i historii.

Drugie źródło niepokoju, towarzyszące pierwszemu, wiąże się z napięciem pomiędzy ukazywaniem faszyzmu jako zjawiska, tak to ujmę skalarnie, bardziej psychologicznego: efektu psychologii mas, osobowości autorytarnej, czy ucieczki od wolności (zob.: Reich, 2009; Adorno, 2010; Fromm, 1970) – a ujęciami bardziej socjologicznymi czy ekonomicznymi, traktującymi faszyzm jako odpowiedź na globalny kapitalizm i jego konsekwencje. Dzisiaj jest mowa o neoliberalizmie i postfaszyzmie, modyfikującym swoje oblicze pod wpływem zmieniającego się świata (zob.: Tamás, 2019). Spektakl otwiera się na obie te interpretacje, jak pisałem, splatając – za *Mein Kampf* – historię prywatną i polityczną Hitlera.

Zwróćmy uwagę, że wybór którejś z tych interpretacji okazuje się polityczny. Ta pierwsza zdaje się mieć charakter bardziej konserwatywny, wiąże się najczęściej, choć nie zawsze, z rozpoznaniem skutków nowoczesności, destrukcyjnie oddziałującej na człowieka; druga uruchamia perspektywą lewicową z jej krytyką kapitalizmu. W obu przypadkach faszyzm to nie eksces… Przekonuje o tym sam Hitler, stosując w swoim wywodzie genealogiczną formułę wyjaśniania. Znamienny jest, wybrzmiewający ze sceny Powszechnego, fragment pokazujący narodziny antysemityzmu Führera, początkowo współczującego Żydom, by później łączyć ich z marksizmem i kosmopolityzmem, postrzegać w nich zagrożenie dla niemieckiej wspólnoty narodowej. Wszystko okazuje się tu konsekwentną konstrukcją myślową.

Niepokój, o którym piszę, wychodzi poza spektakl i wiąże się też z pytaniem o miejsce faszyzmu na drodze upolityczniania się mas w skomplikowanym, nowoczesnym świecie. Zwłaszcza w kontrze do propozycji liberalnej – czy: po czasach postpolityki, choć przecież faszyzm w rzeczywistości uznaje jej stan za swój cel, po okresie niezbędnego wzmożenia politycznego. I nie chodzi tu tylko o reakcję na generowane przez ekonomię nierówności społeczne, ale także o idealistyczne pragnienie sprawczości, wzniosłego czynu. Sprawa zdaje się szczególnie trudna w czasach deficytu lewicy (i deficytowej lewicy).

Kwestię tę celnie sformułował Wilhelm Reich, pisząc o sytuacji, w której psychologia mas – wsparta niezdolnością do samodzielnej i krytycznej refleksji – prowadzi do tego, że podejmują one decyzje niezgodne z własnymi interesami. Kierują się iluzjami, przesłaniającymi realny charakter konfliktów społecznych. W efekcie autorytaryzm spleciony z nacjonalizmem – pojawiające się na ich gruncie przyzwolenie na przemoc wobec innych – staje się odpowiedzią na wyzwania, na które przecież nie może odpowiedzialnie odpowiedzieć. Motywowane wspomnianym wyżej pragnieniem religijnym, ujawnienie w świecie liberalnym władzy skrytego cynicznego rozumu, takiego, jak go opisywał Peter Sloterdijk (2008) – kończy się więc najczęściej tryumfem otwartego cynizmu i otwartej przemocy.

Oburza was Czarna Madonna w *Mein Kampf*?

To bez wątpienia jeden z mocniejszych – swoją prostotą i ascetycznością sceny – fragmentów spektaklu. Zwykła rodzina (z dziećmi…), wysportowana, podczas posiłku mówi tekstem Hitlera, rozgrywając familijny spektakl nienawiści; jedna z postaci ma przy tym na twarzy biało-czerwone barwy. W tle – to zapewne kolejny moment skandaliczny…, choć organizowane w Częstochowie parteitagi ONR-u nie oburzają tych, których oburzają prace współczesnych artystów – wisi obraz Czarnej Madonny. Zostaje on przemalowywany na biało pod koniec sceny wykorzystującej rasistowski, antysemicki dyskurs *Mein Kampf*, który ma na celu dehumanizację swoich ofiar. W pewnym momencie ręka jednej z postaci jakoś tak sama, naturalnie, wyciąga się w faszystowskim pozdrowieniu, przepraszam, zamawiając pięć piw… Narodowy podmiot polityczny, o czym już wspominałem, jest kształtowany także dzięki ćwiczeniom fizycznym jako zbiorowe, najczęściej maszerujące, ciało – jak w propagandowych filmach Leni Riefenstahl.

Autorytaryzm karmi się niedzielnymi obiadami, towarzyszącym im „realizmem atmosfery" i toczonymi w ich trakcie rozmowami. Zwracał uwagę na jego rodzinne źródło w swojej książce przywołany tu Reich (zob.: s. 53 i nn.). Na myśl przychodzi także Hannah Arendt (2010) z tezą o banalności zła; u nas pokazał ją niesłusznie zapomniany Kazimierz Moczarski w *Rozmowach z katem* (zob.: 1992). To praktyki i afekty codzienności, a nie systemy ideologiczne i ustrój polityczny (albo – nie tylko systemy ideologiczne i ustrój polityczny) okazują się podstawowym źródłem przemocy. W skali mikro, rozproszonej, niedostrzegalnej, kumulujące w różnych dyskursach i wydarzeniach, prywatnych oraz społecznych, jeśli takie rozróżnienie ma sens. Poszukujące i znajdujące ideologiczne uzasadnienia.

Powstająca w *Mein Kampf*, zaprezentowana na scenie Powszechnego, konstrukcja wspiera się na tym, co Adorno (zob.: 2010, 314 i nn.) określił mianem „konwencjonalizmu". A więc na powszechnie przyjętych, przeciętnych, stereotypowych, normach, z którymi trudno polemizować, co celnie uchwycił David Wnendt w filmie *On wrócił*. Granica dzieląca je od barbarzyństwa okazuje się niezwykle krucha.

Mein Camp…

To kolejna niepokojąca niejasność. Scena operowa (część druga: „Wielkie święto jednoczenia z widownią"), w której głos Hitlera zostaje rozpisany na postaci współczesnych polityków, również tych z porządku demokratycznego. Pojawiają się maski: Merkel, Tusk, Putin, Trump, Kaczyński, papież Franciszek. Towarzyszą im symbole Unii Europejskiej, Statua Wolności i mur mający oddzielać USA od Meksyku, tupolew; Kaczyński z Tuskiem przepychają się; obok byłej kanclerz Niemiec pojawia się ponton uchodźców, obok papieża – dzieci. Brzmi muzyka Wagnera. Jesteśmy w królestwie kiczu, przejmującego władanie nad opowieścią *Mein Kampf*.

Maski zdradzają, czym jest polityka. To sztuka propagandy i manipulowania masami, zawładnięcia wyobraźnią zbiorową i zakłamania rzeczywistości – dziś mówimy o postprawdzie. Hitler wie, że przekaz musi być dostosowany do poziomu odbiorcy. Propaganda to dzieło cynicznego rozumu, wytwarzającego posłuszny podmiot polityczny, żyjący ideą jedności i nienawiści do wroga zewnętrznego i wewnętrznego, odpowiedzialnego za wszelkie zło i przeciwności. Wroga, a nie konkurenta, kogoś, kogo trzeba odczłowieczyć, wykluczyć, eksterminować – w ten sposób rodzi się język nienawiści. Tak pracuje retoryka *Mein Kampf* opisana przez Kennetha Burke'a (zob.: 1983), co akcentuje w swoich wypowiedziach dramaturg spektaklu, performująca wspólnotę narodową, sycąca się resentymentem, odwołująca się do stereotypów i matryc myślenia religijnego.

Scena operowa przywodzi na myśl rozważania na temat *friendly* faszyzmu, o którym pisał Bertram M. Gross (1999) w książce ukazującej USA przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Autor skupił się na kształtowaniu się faszyzmu miękkiego, rozproszonego, wytwarzanego przez splot władzy ekonomicznej (globalnego kapitalizmu korporacyjnego) i politycznej; pozwalającego zarządzać produkcją. Takiego który znaturalizował się i został uznany za ład świata, umocowany w wytworzonych przez siebie mitach, marzeniach i pragnieniach (o charakterze konsumpcyjnym), rozprzestrzeniając przemoc w odpowiedzi na kryzysy. Faszyzm ten zarządza medialną informacją, wprowadza autorytarną edukację, eksponuje swoją bezalternatywność.

Nikt zatem nie zostaje oszczędzony na scenie Powszechnego. Jakby w myśl wzmiankowanego przeze mnie wyżej pragnienia religijnego… albo – by umknąć binarnej logice partyjnego sporu. Mamy więc zderzenie myślenia o faszyzmie historycznym i jego późniejszych mutacjach z myśleniem o polityce (każdej? zwłaszcza neoliberalnej) jako wcieleniu faszyzmu. Niebezpieczne, gdyż upragniona absolutna czystość może okazać się formułą eksterminacji. Powtórzę, choć innymi słowy, coś, co już tu padło: faszyzm – ten historyczny – i jego wcielenia dochodzą do władzy, pragnąc wyplenić zdarzenia patologiczne, po czym zaprowadzają patologiczny system.

Trzeba zarazem pamiętać, że faszyści często uzyskują władzę i sprawują ją dzięki zmobilizowaniu wcześniej biernych mas (zatomizowanych, wyalienowanych, niewpisujących się w strukturę społeczną), o czym pisała Arendt (zob.: 1993, s. 357 i nn.), a więc wykorzystując mechanizmy demokracji, która okazuje się bezbronna wobec przemocy; bo przecież nie można stygmatyzować...

„Nie pokonasz natury"

Scena staje się nadzwyczaj żenująca (część trzecia: „Czarodziejska góra Lebensborn" – to nazwa niemieckiej organizacji rozrodczej). Jak na ekspozycji w ogrodzie zoologicznym mechanicznie kopulują małpy/ludzie w kostiumach eksponujących cechy płciowe, przekazując rasistowskie treści *Mein Kampf* oraz apoteozę biologicznego życia. Tyle zostaje z projektu nowego człowieka. Pojawia się problem czystości: ciało i biologia, seksualność, mogą przecież być także źródłem zepsucia. To przez ciała biegnie linia frontu walki

o naród i jego wzniosłą przyszłość. Dlatego też dowiadujemy się, że mysz polna z myszą polną itd… Decyduje o tym prawo natury. Śpiewana jest piosenka z polskiego przedwojennego filmu *Czarna perła – Dla ciebie chcę być biała*(y).

Projekt faszystowski ma w szczególny sposób charakter biopolityczny. To wspomniane już kształtowanie ciał, dbanie o czystość rasową oraz eugenika, a także specyficzne panowanie nad ciałem kobiety. Imperatyw prokreacji, troska o zachowanie i rozrost narodu – w jego czystej postaci – wiąże się z przekonaniem o konieczności obrony posiadanego potencjału, rywalizacji oraz podboju w myśl zasad (między) narodowego darwinizmu. Biopolityka stanowi bez wątpienia nowoczesny komponent faszyzmu, będącego zarazem czymś w rodzaju plemiennego regresu, erupcji irracjonalizmu i mitycznych atawizmów, splatających się z naukową i technologiczną modernizacją.

To jest wirus

Rozegrana na scenie Powszechnego *Mein Kampf* uświadamia, że faszyzm to wirus, z łatwością i w niezauważalny sposób infekujący także dzisiaj nasze organizmy (przypomnę, że metaforę choroby zakaźnej wykorzystał w tym kontekście Camus w *Dżumie*: „bakcyl dżumy nigdy nie umiera i nie znika"). Kroński (1960) w swoich rozważaniach o faszyzmie, wrogości, barbarzyństwie, poruszając się po rozległym obszarze dziejów i wyszukując analogie, łączące różne formy przemocy, akcentował wszak zarazem kwestię różnicy w ich obrębie.

Echa książki Hitlera brzmią w naszym świecie, nie tylko w Polsce. Kwestionowany jest porządek umocowany w refleksji wysnutej jako konsekwencja gehenny II wojny światowej; zanika jej traumatyczna pamięć, zastępowana pamięcią wzniosłą. Przypomnę, krytycy dyrekcji Pawła Machcewicza w Muzeum II Wojny Światowej w Gdańsku głosili między innymi, że zbudowana tam ekspozycja gubi piękno i heroizm wojny. Żyjemy w czasie, w którym zmniejsza się liczba demokracji liberalnych; historia, wbrew prognozom Francisa Fukuyamy nie zakończyła się, a przy tym wyrzekliśmy się jej nowoczesnego utopijnego kształtowania.

Z dostrzeżeniem przez Skrzywanka i Niziołka w *Mein Kampf* cienkiej i łatwo poddającej się naruszeniu granicy dzielącej dyskursy i praktyki codzienności od przemocy polityki faszystowskiej koresponduje rozpoznanie, które pojawia się w spektaklu Pawła Wodzińskiego *Globalna wojna domowa*, wpisującym się wyraźnie w lewicową perspektywę myślenia o faszyzmie. Ukazane zostały w nim pojawiające się w drugiej połowie XX wieku idee prawicowe, traktowane jako konwencjonalne (w rozumieniu Adorna), stanowiące zaplecze zwrotu antyglobalizacyjnego, umocowanego w regresywnym dzisiaj nacjonalizmie, w którym to zwrocie prawica przejęła lewicowy język społeczny, tworząc ułudę walki z neoliberalizmem. Ułudę tę wzmacnia antyelitarny populizm oraz zgoda na przemoc zaspokajającą pragnienie sprawczości (Wodziński, 2019).

Ta powtarzalność – związana z kontekstem kulturowym i ekonomicznym, a także z uruchamianymi faszystowskimi narzędziami – rodzi pytania, nawet, a może zwłaszcza, jeśli pamiętamy o przestrodze Krońskiego. Czy mamy do czynienia z farsą, jakby chciał klasyk? I tak, i nie. Przemoc umocowana w nacjonalizmie i wykluczeniu innych ma dzisiaj charakter rozproszony, symulakryczny, śladowy i nie generuje (jeszcze) myśli o ekspansji albo myśli te są dość groteskowe. Ale jednak istnieje. Czy kluczową rolę odgrywają warunki ekonomiczne i społeczne (szeroko pojęty kryzys świata liberalnego), a więc remedium mogłaby stać się ich zmiana, jeśli, oczywiście, jest możliwa? Podobnie: i tak, i nie. Może bowiem przemoc, o której tu mowa, tak ta na poziomie codzienności, jak i polityki jest jednak nieredukowalna?

Przypominają się tu rozważania Slavoja Žižka (zob.: 2001, s. 56 i nn.; ponadto: Girard 2018);, który podkreślał, że identyfikacji nacjonalistycznej nie da się wyjaśnić na poziomie kulturowym, w związku z kodami symbolicznymi. Że wiąże się ona z wiarą w naród jako rzecz i związaną z tym ekonomią rozkoszy, nadającą tej „wspólnocie wyobrażonej" (Anderson, 1997) realny charakter, organizowaną na gruncie nacjonalizmu. Również przeciw innemu, który zagraża naszej rozkoszy, chce ją skraść. Žižek postuluje w związku z tym, by sformułowaną przez Arendt tezę o banalności zła uzupełnić o pojęcie perwersyjnej sadystycznej *jouissance* (zob.: 2001, s. 117).

Spektakl Skrzywanka i Niziołka uświadamia też, jak trudno odpowiadać na faszyzm – musi to być bowiem odpowiedź podobnie prosta, uwodząca i jednocześnie radykalnie odmienna. Jaka? W czasie rozpadającego się uniwersalizmu i wyrzeczenia się powszechnych praw człowieka, deficytu kultury krytycznej, problemu z niezależnością jednostki…

No dobrze, a co ze spektaklem?

To oczywiście niezupełnie tak, że pomijałem do tej pory spektakularność *Mein Kampf* w Powszechnym, choć przede wszystkim podążyłem tropem konturu myślowego, który otacza czy też może otaczać książkę Hitlera wystawioną tak, jak zrobili to Skrzywanek i Niziołek.

Wspomniany przeze mnie kabaretowy początek (z dupy…) mógłby prowokować do pytania: czy było śmiesznie? I znowu muszę odpowiedzieć: tak i nie. Spektakl przede wszystkim wywołuje wrażenie niepokoju, niejasności może nawet skutkujących sprzeciwem – choćby wtedy, kiedy dochodzi do zrównania dzisiejszej demokracji (tak, niedoskonałej…) z faszyzmem. Odpowiedzią na prostotę przekazu Führera staje się skomplikowanie sztuki.

Twórcy spektaklu zaproponowali stylistyczną polifonię – szczególnie działającą w ascetycznej scenografii, podkreślającej wyrazistość pojawiających się obrazów, a zarazem odsłaniającej swój imitacyjny charakter – budującą efekt krytycznego echa, lustra przełamującego wymowę tekstu *Mein Kampf*, rozbrajającego jego działanie. A to przecież, jak dowiadujemy się w napisach końcowych, światowy bestseller, broniony również przez duchownych przed wpisaniem na watykański indeks ksiąg zakazanych.

Remedium na tekst Hitlera okazały się różne – parodystyczne – konwencje organizujące poszczególne części

przedstawienia. I w tym przypadku wydaje się, że kolejna rysująca się w związku z faszyzmem granica może być nikła: tym razem między śmiechem a makabrą. Widać to już w konstrukcji ról. Hitlerem mówi dobrze zbudowany Oskar Stoczyński, jeżdżący na wózku inwalidzkim Arkadiusz Brykalski, czarnoskóry Mamadou Góo Bâ, wspomniane maski dzisiejszych polityków; postaci kobiece: Klara Bielawka, Aleksandra Bożek, Natalia Łągiewczyk, a także postaci hybrydyczne zwierzęco-ludzkie.

Pora wrócić do odnotowanej przeze mnie na początku spektakularności faszyzmu (jego konsekwencje widać z kolei na scenie w odtwarzanych filmach: niemieckim filmie propagandowym z 1940 roku *Wieczny Żyd* i obrazie płonących żołnierzy radzieckich). Medium teatru ukazuje ją, może ukazać, w sposób odmienny od propagandowych intencji autorów doktryny. Test sceny – której umowność zostaje wiele razy wyeksponowana, „mein Kampf" dzieje się na niej i poza nią… – polega na wyjęciu faszystowskiego scenariusza z kontekstu estetyki wzniosłości, kiczowatej, nadającej jednoznaczność, uwodzącej afektywnie i wrzuceniu w kontekst wspomnianej polifonii stylistycznej.

W ten sposób uruchamia się ironia innego powtórzenia (powtórzenia, które jest inne), stanowiąca moment krytyczny destruujący głos Hitlera, a także ślad jego głosu w dzisiejszych dyskursach. Odbierająca mu tak konwencjonalną (w rozumieniu, którego użył Adorno), jak i wzniosłą aurę. Faszyzm nie znosi polifonii stylistycznej. Kolejny raz okazuje się ułudą. Imituje wzniosłość, a tak naprawdę jest farsą z kiepskiej sztuki mieszczańskiej, kiepskiej opery, kiepskiego kabaretu, i takiego wodewilu.

Koda

Mein Kampf Skrzywanka i Niziołka spotkała się z różnymi reakcjami, często sprofilowanymi politycznie (także takimi, które pojawiły się przed premierą i to nawet w całkiem przyzwoitych tytułach prasowych!), ale również z interesującymi omówieniami krytycznymi. Zarówno ilość, jak i jakość różnych komentarzy spektaklu świadczą o tym, że mamy do czynienia z wydarzeniem.

31 marca 2019 w Polskim Radiu, w Programie Trzecim („Kwestia Kultury"), zebrało się konsylium, by pochylić się nad spektaklem i ogłosić, że jest nadzwyczaj nieudany: „dość dyskusyjny, nie ma jakichś świetnych recenzji" („straszliwa porażka", „poziom studniówki", „nuda", reżyser to debiutant bez dorobku!). Wypowiadający te słowa redaktor starał się przekonywać, że spektakl z Powszechnego wpisuje się w estetyczną promocję Hitlera na gruncie popkultury. Zdiagnozowano „manipulację", „nadużycia", lewicową strategię walki z ludźmi o innych poglądach – opór wzbudziła oczywiście potencjalna analogia dyskursu *Mein Kampf* i dzisiejszego dyskursu politycznego w Polsce. No tak, ale żeby poświęcać temu audycję? Udając przy tym, że dotyczy ona Hitlera na gruncie popkultury (choć argumentem za tym mógłby być fakt, że jeden z uczestników rozmowy spektaklu nie widział).

W pierwszy dzień świąt Wielkiejnocy w miejscowości Pruchnik na południu Polski inspirowane przez dorosłych dzieci okładały kijami, wcześniej powieszoną na latarni, kukłę Judasza. Wyobrażała ona „zdrajcę" jako ortodoksyjnego Żyda z pejsami i w kapeluszu, z haczykowatym wielkim nosem. Tłum wpadł w euforię. Na nagraniu zajścia słychać namawianie do bicia – „za te odszkodowania". Połowa Polski nie widzi w tym nic złego. „To nasza tradycja"… (zarzucona dziesięć lat temu, a wcześniej fatalnie odciskająca swoje piętno na historii Holokaustu), a „tradycja rzecz święta"…, „wzorujemy się na cudzych, a o swojej zapominamy"… Takie głosy zabrzmiały. To też „katolickie sprawy" – powiada inny od przywołanego wcześniej senator oraz profesor – i „obcy nie powinni się w nie wtrącać"… – głos ten został skierowany do Dawida Warszawskiego (jako „uprzejma prośba").

I na koniec o samej książce Hitlera. Skrzywanek i Niziołek w wielu wypowiedziach komentujących pracę nad spektaklem powtarzali, że *Mein Kampf* to pozycja, z której trzeba zdjąć odium grafomanii, pisarskiej i myślowej, pozycja ważna. Z tym drugim stwierdzeniem mam mniejszy problem. Ważna, gdyż stanowi lustro dla naszego świata, z którego, jak się okazuje nie została wymazana, i który żywi się jej miazmatami. Dobrze o tym wiedzieć. A wiedza ta może okazać się sprawcza. Pierwsze natomiast zdaje mi się kłopotliwe. Książka Hitlera to w dużej mierze śmietnik XIX-wiecznych idei, potraktowanych powierzchownie, składanych niekonsekwentnie w całość (pewnie o tej niekonsekwencji decyduje też pragmatyka agonu politycznego, zwłaszcza spór z lewicą), czasem fatalnie zapisanych; w języku niemieckim długie zdania są czymś znacznie bardziej dotkliwym niż w polskim. Bez wątpienia – wypowiadanych z dużą pewnością, w przedziwnym splocie zimnej (pseudo)racjonalności i afektu, dobrze wycelowanym w odbiorcę, dodam: w specyficznego odbiorcę. ■

[1] Np. numer „Pressji" zatytułowany *Prześniony nacjonalizm* (Teka 38).

[2] Mechanizmy ukrywania się faszyzmu pokazuje R. Riemen (2014) w książce *Wieczny powrót faszyzmu*.

[3] Zob. w związku z tą kwestią: Brykczyński, 2017.

[4] Zob. na ten temat: Marzec, 2016.

[5] Pojęcie „próżni socjologicznej" w odniesieniu do polskiego społeczeństwa zaproponował Stefan Nowak (1979).

[6] Kwestię symplifikacji wiedzy jako jednego z aspektów buntu mas omawia Jose Ortega y Gasset (2002).

Bibliografia:

Adorno, Theodor, Wiesengrund, *Osobowość autorytarna*, przeł. M. Pańków, przedmowa M. Herer, Warszawa 2010.

Anderson, Benedict, *Wspólnoty wyobrażone*, przeł. S. Amsterdamski, Kraków 1997.

Arendt, Hannah, *Korzenie totalitaryzmu*, przeł. M. Szawiel, D. Grinberg, t. 1, Warszawa 1993.

Arendt, Hannah, *Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła*, przeł. A. Szostkiewicz, Kraków 2010.

Benjamin, Walter, *Dzieło sztuki w epoce reprodukcji technologicznej*, [w:] *Wiedza o kulturze. Część IV. Audiowizualność w kulturze.*

Zagadnienia i wybór tekstów, red. J. Bocheńska, A. Kisielewska, M. Pęczak, Warszawa 1993.
Brykczyński, Paweł, *Gotowi na przemoc. Mord, antysemityzm i demokracja w międzywojennej Polsce*, przeł. M. Sutowski, Warszawa 2017.
Burke, Kenneth, *Retoryka „Mein Kampf"*, [w:] *Nowa Krytyka. Antologia*, wybór H. Krzeczkowski, oprac. Z. Łapiński, PIW, Warszawa 1983.
Fromm, Erich, *Ucieczka od wolności*, przeł. A. i O. Ziemilscy, Warszawa 1970.
Gdula, Maciej, *Nowy autorytaryzm*, Warszawa 2018.
Girard, René, *Apokalipsa tu i teraz.* Rozmawiał B. Chantre, przeł. C. Zalewski, Kraków 2018.
Gross, Bertram, Myron, *Friendly Fascism. The New Face of Power in America*, South End Press, Boston 1999.
Kroński, Tadeusz, *Faszyzm a tradycja europejska*, w: *Rozważania wokół Hegla*, Warszawa 1960.
Leder Andrzej, *Teoria w polu psychoanalitycznym*, Warszawa 2016.
Marzec, Wiktor, *Rebelia i reakcja. Rewolucja 1905 roku i plebejskie doświadczenie polityczne*, Kraków 2016.
Moczarski, Kazimierz, *Rozmowy z katem*, Warszawa 1992.
Nowak, Stefan, *System wartości społeczeństwa polskiego*, „Studia Socjologiczne" 1979 nr 4.
Olszewski, Hubert, *Nauka historii w upadku. Studium o historiografii i ideologii historycznej w imperialistycznych Niemczech*, Warszawa-Poznań 1982.
Ortega y Gasset, Jose, *Bunt mas*, przeł. P. Niklewicz, Warszawa 2002.
Orwell, George, *Co to jest faszyzm?*, [w:] *I ślepy by dostrzegł. Wybór esejów i felietonów*, przeł. B. Zborski, Warszawa 1990.
Rauschning, Hans, *Rewolucja nihilizmu. Kulisy rzeczywistości Trzeciej Rzeszy*, przeł. J. Maliniak, Warszawa 1939.
Reich, Wilhelm, *Psychologia mas wobec faszyzmu*, przeł. E. Drzazgowska, M. Abraham-Diefenbach, Warszawa 2009.
Riemen, Rob, w książce *Wieczny powrót faszyzmu*, przeł. A. Oczko, Kraków 2014.
Rougemont, Denis, de, *Udział diabła*, przeł. A. Frybes, Warszawa 1992.
Sloterdijk, Peter, *Krytyka cynicznego rozumu*, przeł. P. Dehnel, Wrocław 2008.
Snyder, Timothy, *Skrwawione ziemie. Europa między Hitlerem a Stalinem*, przeł. B. Pietrzyk, Kraków 2018.
Stanley, Jason, *How Fascism Works. The Politics of US and Them*, New York 2018.
Tamás, Gaspar, Miklos, *Post-faszyzm. Zniszczenie idei powszechnego obywatelstwa*, https://issuu.com/biennalewarszawa/docs/atlas_planetarnej_przemocy_reader [dostęp: 29 IV 2019].
Theweleit, Klaus, *Męskie fantazje*, przeł. M. Herer, M. Falkowski, Warszawa 2015.
Tokarska-Bakir, Joanna, *Faszyzm jako historia niedokończona* (cz. I), https://strajk.eu/faszyzm-jako-historia-niedokonczona-cz-i/ [dostęp: 29 IV 2019].
Wodziński, Paweł, *Globalna wojna domowa*, https://issuu.com/biennalewarszawa/docs/atlas_planetarnej_przemocy_reader [dostęp: 29 IV 2019].
Žižek, Slavoj, *Przekleństwo fantazji*, przeł. A. Chmielewski, Wrocław 2001.

KINGA KURYSIA

OCZU TUTAJ NIE MA

Kinga Kurysia – studentka MISH UW. Publikowała w „Dzienniku Teatralnym", „Teatrze dla Was", „Machinie Myśli", obecnie współpracuje z Nową Siłą Krytyczną e-teatru.

TR Warszawa
Elfriede Jelinek / Wojtek Blecharz / Katarzyna Kalwat / Monika Muskała / Andrzej Bauer
RECHNITZ. OPERA – ANIOŁ ZAGŁADY
premiera wersji performatywnej: 25 września 2018 podczas 61. Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień";
premiera wersji teatralnej: 7 i 8 lutego 2019

> Ja niczego nie mogę ludziom zniszczyć.
> Literatura, mówiąc prosto, jest bezskuteczna.
> (Wyjąwszy kilku zainteresowanych, bo tacy oczywiście są. Ale wtedy to jest znowu *preaching to the choir*).
> Nie mam pojęcia, jak można rozwiązać tę sprzeczność.
> To dylemat (Muskała, 2016, s. 306).

Są ciała. Aktorek, aktorów, muzyczek, muzyków. Ciała są w przestrzeni, ale przestrzeń sceny tak naprawdę przestaje być sceną. Bo język jest sam dla siebie sceną, historia jest sceną, a rzeczywistość rozciągnięta na widownię to miejsce prześwitów w tej całej grze w zapominanie i naciąganie pozorów jak kurtyn na jarmarku dobrego samopoczucia. Scenografii raczej nie ma – nie licząc ciał i instrumentów. I wino – w powietrzu unosi się kwaśny zapach wina.

Jest noc z 24 na 25 marca 1945 roku. Trwa ofensywa Armii Czerwonej. Rechnitz w Burgenlandzie, blisko granicy z Węgrami. Margit von Batthyány, z domu Thyssen-Bornemisza, w sobotę przed Niedzielą Palmową przyjmuje na zamku w Rechnitz arystokratów, notabli NSDAP, SS, Hitlerjugend i Gestapo. Zamek, w którym spędziła całą wojnę, dał jej na własność w 1933 roku

ojciec. Sam przeniósł się do Szwajcarii. Heinrich Thyssen--Bornemisza, przyjaciel Hermanna Göringa, kontynuator tradycji rodzinnych w przemyśle stalowym, zaopatrywał Rzeszę w surowce do budowy militariów, ułatwiał międzynarodowe kontakty bankowe i wspierał nazistowski wywiad. Zbliża się Armia Czerwona, co tylko podbija dekadenckość tego wydarzenia, istnego zmierzchu bogów. Ponoć hrabina tamtego wieczoru wyglądała zjawiskowo, nalewała alkohol, tańczyła i śmiała się. Oprawcy opuścili biesiadę około 23.00. Franz Podezin, szef miejscowej NSDAP, rozdał gościom balu broń i zapas amunicji. Specjalną atrakcją przyjęcia jest „polowanie na Żyda". W piwnicach zamku trzymani są przymusowi robotnicy węgierscy, którzy mieli wznosić wał zabezpieczający przed natarciem Armii Czerwonej. Jest już za późno. Dwudziestu robotników zostaje zmuszonych do wykopania grobów. Zostaną zabici dzień później. Około stu osiemdziesięciu, inne źródła mówią o dwustu, odnaleziono w masowych grobach po wkroczeniu armii radzieckiej. Austriacy po wojnie twierdzą, że grobów nigdy nie odnaleziono. „Polowanie" zakończyło się około trzeciej nad ranem. Tańce trwały nadal, baronowa brylowała w towarzystwie. Sąd nie spieszy się ze zbieraniem dowodów. Sprawa zostaje szybko umorzona, choć ponoć w całej miejscowości przez kilka godzin słychać było strzały i krzyki. Austriackie nobliwe społeczeństwo, sądy, zdegenerowana arystokracja, zastraszeni mieszkańcy Rechnitz po zabiciu jednego ze świadków w 1946 roku trwają w zmowie milczenia.

Jelinek napisała dramat *Rechnitz (Anioł Zagłady)* w 2008 roku. Przeczytała opublikowany rok wcześniej we „Frankfurter Allgemeine Zeitung" artykuł brytyjskiego dziennikarza Davida R.L. Litchfielda (autora monografii rodu Thyssenów – *The Thyssen Art Macabre*). Na wersję teatralną *Rechnitz. Opery – Anioła Zagłady* składa się tekst Elfriede Jelinek, muzyka Wojtka Blecharza, reżyseria, aranżacja przestrzeni i kostiumy Katarzyny Kalwat, tłumaczenie Moniki Muskały, adaptacja, dramaturgia Moniki Muskały i Andrzeja Bauera, choreografia Karoliny Kraczkowskiej. Role Posłańców performują Magdalena Kuta, Agnieszka Żulewska, Cezary Kosiński, Lech Łotocki, Paweł Smagała, Tomasz Tyndyk. Nad nimi, na podwyższeniu, znajduje się zespół Cellonet: Krystyna Wiśniewska (luty), Magdalena Bojanowicz (marzec), Andrzej Bauer, Bartosz Koziak, Marcin Zdunik. Tyle co do kwestii formalnych i autorskich. Wymieniam dla porządku – wszystko komponuje się w nie-autorską wersję, mięsną i kolektywną wersję historii, niezbędną dla wybrzmienia historii hrabiny Margit von Batthyány, bo aktorzy relacjonują, użyczają swoich ciał, ale nie nazwałabym tego grą. Gra sugerowałaby fikcję i dystans.

Wojtek Blecharz, Andrzej Bauer i Katarzyna Kalwat używają dźwięku jako narzędzia, które przełamuje i jednocześnie wyciąga tekst na poziom innego oddziaływania. Dźwięk służy tutaj jako konkretny materiał do formowania. Podoba mi się podejście Blecharza do komponowania dźwięku i jego polityczności. W jednym z wywiadów mówił o problematyczności słowa „opera", które po włosku znaczy: praca, czynność, robota, dzieło lub opera w kontekście muzycznym. Robota ciała w dźwięku. Czasownik „operare" może oznaczać czynność wykonywania, przeprowadzania czegoś, operowania czegoś lub kogoś, zaś „operaio" – pracownika wykwalifikowanego lub robotnika. Historię się wypracowuje, rzeźbi jak dźwięk i rolę, dlatego historia, która nie ma ciała, jest martwa, higieniczna i skatalogowana. Posłańcy jako robotnicy historii, aktorzy jako robotnicy pamięci, muzycy jako robotnicy dźwięku. I zabici jak zwierzęta robotnicy przymusowi w Rechnitz. To zderzenie redefiniuje kwestię autorstwa i kreacji, co w kontekście teatru feministycznego i procesualnego, jaki robi Katarzyna Kalwat z konkretnymi współpracowniczkami i współpracownikami, wydaje się warte zaznaczenia. To nie żadne wywoływanie, ale fizyczna czynność uderzania w historię, a w tym przypadku kwestie artyzmu stają się wysoce problematyczne. Można sobie wyobrazić ten obrazek z końca wojny: muzyków zabawiających towarzystwo na balu, z małą wyrwą-przerwą na strzelanie, podczas której mogą odetchnąć. Artyzm? Hrabina przecież była miłośniczką koni i sztuki. Miłośniczką piękna. Więc jest pusto. Scenografii nie trzeba, bo jest nią sama dla siebie historia, którą pod postacią materialności ciał-głosów aktorów przywołują aktorzy. Towarzyszą temu, czasem przewodzą, dźwięki czterech wiolonczel. Drewno do dźwięków i echa, do dźwięków pełnych i pustych. Improwizacje muzyków i aktorów, ale podział ten nie przebiega ściśle: to raczej improwizacje dźwięków zmaterializowanych w ciałach. Dlatego nie chcę pisać o poszczególnych solowych wykonaniach, które zresztą są aktorsko wspaniałe. Na dwóch słupach mamy tylko rzeźby przypominające poroża – trofea z polowań. Świecą im się oczy na zielono, jak w tanim koszmarze. Jedno – „polowanie na Żydów", drugie – polowania, na które do końca swojego życia baronowa przyjeżdżała do ukochanych lasów austriackich ze swojej szwajcarskiej posiadłości nad jeziorem Lugano.

Jest 1966 rok, Luis Buñuel i Luis Alcoriza pokazują film *Anioł zagłady*. Rewolty 1968 roku wiszą w powietrzu, przejrzałość mieszczańskich rytuałów i sztucznych anturaży nabiera kształtu nazbyt wyraźnego. Służący opuszczają dom tuż przed kolacją. Nadciąga przemiana scenograficzna i społeczna świata. Bohaterowie nie mogą wyjść z pałacu, a na końcu – wraz z notablami kościelnymi – ze świątyni tuż po mszy. Sojusz kleru z arystokracją. U Jelinek rzecz ma się inaczej: język i historia są zasłoną dla rzeczywistości, która nie dopuszcza do wyrównania rachunków. Posłańcy nie mogą się tutaj przebić. Przebić z wystawionym rachunkiem za historię. „Mam wam tak wiele do zaoferowania, ale posłańca tylko biją" – pada w pewnym momencie. Buñuelowskim zaklętym i zatęchłym pałacem wydaje się zatem cała rzeczywistość.

W przeciwieństwie do zakleszczonego wnętrza arystokratycznej kolacji, Jelinek kieruje się na zewnętrze, czyli na to, co nie może się do tego centrum przedostać. Biblijny Anioł Zagłady nie mógł wstąpić do żydowskich domostw pomazanych krwią baranka, wstępował do tych niepomazanych, zabijając dzieci pierworodne Egipcjan. „Ominięcie" w hebrajskim to *pesach*.

To, co wyciąga tych kilka ciał w *Rechnitz. Operze* nie tyle w słowach, ile raczej w dźwiękach, krzykach, tembrze głosu, nie jest żadnym duchem historii. Historii spisanej nie ma, są ciała, w których ona, cyrkulując, zaszczepiając tożsamość i domagając się manewrowania, wypierania przy zręcznym przykrawaniu do tożsamościowego metra, domaga się materialnego ujścia. I Heglowskiej moralności. Dlatego posłańcy, aniołowie zagłady wychodzą z biologii ciał aktorów i drewnianych pudeł instrumentów. I to jest w tym spektaklu najciekawsze. Ciało żywe, które daje się zmaterializować ciału martwemu, przez komórki ciała.

Czasem te rozważania o „nawiedzonej scenie" i teatrze-maszynie pamięci brzmią wzniosłością, na którą trzeba zasłużyć, a teatr w tym kontekście miałby dawać wystrojonym i unieruchomionym w fotelu wzniosłość duchową. Celebruje się *ghosting*, skłonności do traumatycznych zdarzeń z metafizycznym rozrachunkiem, ale nie w materialności, nie w języku, tylko w Historii (przez duże „H"). Marvin Carlson w książce podstawowej dla badań nad pamięcią i teatralnością, *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine* (2001) pisze o *ghosting*, czyli o wiecznym powrocie duchów już zobaczonych, powtórzeń już powtórzonych, słowem: o tej jednej historii, która znów przed nami się rozpościera, w której powtarzamy sobie wciąż zachowane zachowania. Podobnie Samuel Weber. Rozważając teatralność jako pierwowzór mediatyzacji, pisze o odparowywaniu i proszkowaniu miejsc, a także ciał przechodzących w energię i parę. Choć zajmuje się tematem rzekomych działań, działania te momentalnie się metaforyzują, mediatyzują, proszkują. A przecież można byłoby je pogrubić, nie proszkować. Jelinek powiedziałaby, że te teorie i mediatyzacja są wegetariańskie, brzydzą się mięsem. Jej *Rechnitz* obala ten mit teatralności i „nawiedzalności". „Myślicielom najczęściej coś się przywiduje, bo tylko na to patrzą, i dlatego widzą tylko lustrzane odbicie, albo nic nie widzą, winni stają się niewinni, niewinni winni, bo myśliciele w rzeczywistości w ogóle nic nie chcą zobaczyć, tylko chcą o tym rozmyślać, ale posłaniec poprawia ich relację i relacjonuje poprawnie […] znowu nic nie widzi, za to referuje, rezonuje, rekapituluje i relacjonuje, on tylko relacjonuje" – pisze Jelinek w dramacie, a słowa materializują się na scenie. Pokrótce – opowiadamy to, co już rzekomo widzieliśmy, bo boimy się rozrachunku biegu działań i tworzymy wyrafinowane zapory materialnej pamięci. Historie o duchach są dla Jelinek jednoznaczne z winą, milczeniem i stawaniem po stronie oprawców. Dla niej historia w ogóle się nie dokonuje, nie zaczyna, ale wraca, kłębi się i jest, choć jednocześnie nie może zostać wysłuchana, gładkie wypowiadanie bez opowiedzenia się po stronie sprawiedliwych znów ją zabija, jąkanie i zerwania dają jej przestrzeń do zaistnienia. Duchy i teatr są społecznym alibi dla krwi na rękach, zasłoną.

Jest jeszcze sprawa milczenia, ściana milczenia. Parafrazując Eduarda Erne, rozgadane przemilczanie to w końcu austriacki fenomen, jak wspomina Monika Muskała w tekście *Ściana milczenia*, poprzedzającym dramat (zob. Muskała, 2016, s. 327). Dlatego Jelinek wierzy w język. W kraju milczenia trzeba wierzyć w język, mimo wszystko. A raczej w jąkanie, w język grzęznący w gardle, który trzeba wydobyć. Kwituje to w dramacie następującymi słowami: „No dobrze. Niech sobie pani hrabina milczy. Wszystko śpi, atoli czuwa pani hrabina, ale milczy. Milczy w Szwajcarii, milczy w Niemczech, milczy w Anglii, milczy na Węgrzech, milczy na statku, milczy w dostatku czy Bóg wie gdzie". *Logos* jest kodem oprawców, *phone* jest skomleniem wijącego się ciała, dlatego język trzeba szatkować, głoskować, kroić, spocić te głoski, inaczej się nie rozpęknie, nie pokaże warunków, w których konstruowany jest porządek i historia. Skomlenie i wycie, materia – i to pęknięcie jest najciekawsze, głos wchodzi w sam środek mowy, uwalniając warunek jego zaistnienia – przemówić o krzywdzie i niesprawiedliwości może człowiek, który ma prawo głosu, a krzyk jest wspólny zwierzętom i ludziom, którzy go nie mają, bo są obrazem. Obraz może wydobyć z siebie jedynie głos z ciała. Ale mowa nie jest przecież tym samym, co głos – dlatego operowość *Rechnitz. Opery* jest czymś więcej niż muzycznością. Jest grą o pamięć. W mieszczańskiej operze chodzi o złoto, stroje, klasowość, o przedstawieniowość, hierarchię i solistów. Tutaj ma miejsce przechwycenie i odzyskiwanie polityczności dźwięku.

Viscontiańska metafora zmierzchu bogów przywodziłaby na myśl rachunek. Nic z tego – większość zainteresowanych dożyje długich lat. Hrabina będzie ze swojej szwajcarskiej posiadłości powracać na polowania w austriackie lasy, podtrzymując pieczołowicie ścianę milczenia. Masakra w Rechnitz nie przeszkodziła jej w zamiłowaniu do sztuki. Franz Podezin (szef miejscowej placówki NSDAP i Gestapo) przez Szwajcarię ucieknie do RPA. Z kolei Oldenburg, którego hrabina była kochanką, dzięki jej wsparciu ucieka do Ameryki Południowej, by w latach siedemdziesiątych wrócić do RFN i wieść spokojne życie, opiekując się jedną z posiadłości rodziny Thyssenów. Sacha Batthyány mówił, że Margit zwierzała się swojej siostrze w listach, iż jej starzy przyjaciele są bezpieczni. Jego wspomnienia brzmią zbyt znajomo. Kiedy w roku 1956 wybuchło powstanie, a za granicą austriacką Czerwony Krzyż rozstawiał namioty dla tysięcy węgierskich uchodźców, na członków rodziny czekała już limuzyna, którą pojechali na wiedeńskie lotnisko, do prywatnego samolotu. Polecieli prosto do szwajcarskiego Lugano. Jak mówi: „W latach 50. Europa dopiero podnosiła się z wojennych zniszczeń, a w Lugano w wielkich posiadłościach z basenami bawiła się śmietanka europejskich bogaczy, w tym ciotka Margit i wujek Ivan. […] Jedynym celem Margit i jej męża była dobra zabawa i luksusowe życie arystokracji, co, trzeba przyznać, im się udało. Ciotka hodowała konie, polowała, podróżowała po świecie, organizowała koktajle. Była do cna zepsutą osobą" (*Sacha Batthyány…*, 2018).

Spektakl kończy Strauss odtworzonym walcem w całej swojej sztuczności, *Nad pięknym modrym Dunajem* (nie mogło być inaczej, Dunaj zbierający materię z dziesięciu krajów europejskich). Dobiega końca uderzanie w język, który miał wydusić z siebie coś prawdziwego. Ważne było zgromadzenie tych ciał w przestrzeni. Na koniec Paweł Smagała nagi

fot. Marcin Oliva Soto

i bezbronny wchodzi między muzyków, wcześniej wypowiadał kolejne partie poematu *Wydrążeni ludzie* T.S. Eliota. Poemat posłużył Jelinek za rusztowanie dramatu, a Kalwat – spektaklu. „Pomiędzy ideę / I rzeczywistość / Pomiędzy zamiar / I dokonanie / Pada Cień" – ta fraza wydaje się jednym z wielu kluczy do tego spektaklu. Wyciągnąć cień z teatralności, a teatralność z cienia, cień z materialności i znów materialność z cienia. Ciało w świetle. I ustawić wyraźnie stawkę. To zupełne odwrócenie teatralności, wywrócenie i wykorzystanie historii – na scenie było jej zdecydowanie mniej niż po wyjściu z teatru, bo nikt jej nie opowiadał i nie „dawał do widzenia". Do tego wszystkiego na nowo ustawia się tutaj jeszcze problematyczność nażywości ciała w przestrzeni i transmisji żywego doświadczenia, materialnej sprawczości i kwestii mediatyzacji. „Nie znaczy nic nasza mowa / Kiedy do siebie szepczemy / Głos nasz jak suchej trawy / Przez którą wiatr dmie / Jak chrobot szczurzej łapy / Na rozbitym szkle / W suchej naszej piwnicy" – tyle Eliot. Czyje są wydrążone ciała? I kto je wydrążył? ■

Bibliografia:
Muskała, Monika, *Między Placem Bohaterów a Rechnitz. Austriackie rozliczenia*, Kraków 2016.
Batthyány, Sacha, *A co ja mam z tym wspólnego? Zbrodnia popełniona w marcu 1945. Dzieje mojej rodziny*, tłum. E. Bielicka, Warszawa 2017.
Sacha Batthyány: Moja ciotka tańczyła i śmiała się, gdy jej przyjaciele strzelali do ludzi, wywiad Magdy Roszkowskiej, „Gazeta.pl" 2018, http://weekend.gazeta.pl/weekend/1,152121,23501379,sacha-batthyany-moja-ciotka-tanczyla-i-smiala-sie-gdy-jej.html.



PIOTR MORAWSKI

SZTUKA MANIPULACJI

Piotr Morawski – adiunkt w Instytucie Kultury Polskiej UW, redaktor miesięcznika „Dialog"; stale współpracuje z „Dwutygodnikiem". Zajmuje się kulturową historią teatru, pisuje także o teatrze współczesnym i jego społecznych uwikłaniach. Opublikował między innymi monografię *Oświecenie. Przedstawienia* (2017).

Teatr im. Wilama Horzycy w Toruniu
Marcin Kącki
WRÓG SIĘ RODZI
reżyseria: Aneta Groszyńska, scenografia: Tomasz Walesiak,
muzyka: Ela Orleans,
premiera: 30 marca 2019

Tuż przed pierwszą przerwą na scenę wychodzi Filip Perkowski jako Tadeusz Rydzyk. Wcześniej był już w spektaklu, dzwonił – w stylu swojego bohatera – na antenę, ganiąc feministki i lewactwo. Teraz Perkowski wychodzi jednak do widowni, staje na proscenium z gitarą i zaczyna monolog. Wyluzowany, bez charakterystycznej dla Rydzyka zajadłości, spokojnie mówi do zgromadzonych widzek i widzów: „Chcecie lepiej mnie poznać? Nie? Pani mówi: «nie»? To po co pani do teatru przychodzi? Żeby usłyszeć, że jestem zły? Ale przecież pani to już wie, to nie lepiej w domu zostać, te netflixy oglądać, listę zakupów na jutro robić?". Zaczepia publiczność, ale bez cienia agresji. Z uśmiechem, dobrodusznie, mówi o lewactwie. Że jemu to wszystko jedno i tak naprawdę zależy mu tylko na tym, żeby ludzie na widowni przestali się bać. Uwodzi. Może zaśpiewać piosenkę, może powiedzieć „kurwa": „O, widzicie? Jedno przekleństwo i od razu się lepiej znamy, nie? To wam bliskie, nie? Ten mały grubasek, co tylko o miłości, Bogu, a tu bach: «kurwa mać» powiedział!".

Perkowski nie parodiuje Rydzyka, choć to byłoby pewnie najprostsze. Tego też oczekiwała chyba widownia, bo przecież jasne było, że na spektakl Anety Groszyńskiej do toruńskiego Teatru im. Horzycy przyjdą osoby liczące na brutalną rozprawę z Ojcem Dyrektorem. Nazwisko Marcina Kąckiego, autora tekstu – znanego z książek i reportaży demaskujących społeczne patologie – dawało gwarancję, że spektakl o Radiu Maryja pokaże demoniczną twarz redemptorysty. Że Rydzyk będzie tu pokazany jako szef mafii, sprawny biznesmen, wykorzystujący swoich słuchaczy i słuchaczki, wyłudzający od nich pieniądze; jako korumpujący polityków gracz, który swoimi ludźmi obsadza najważniejsze stanowiska w spółkach skarbu państwa i w mediach. I te oczekiwania publiczności zostały przez realizatorów spełnione nawet z naddatkiem. W ponad trzyipółgodzinnym spektaklu jest wiele scen, które wywoływały entuzjazm na widowni – podawanie numeru konta, zabieranie emerytce pieniędzy uzbieranych na pielgrzymkę i doradzanie, by w tej sytuacji do Medziugorie udała się pieszo. Aktor zwracając się do widowni – w tym właśnie momencie – gra jednak co innego. „Po co pani do teatru przychodzi? Żeby usłyszeć, że jestem zły? Ale przecież pani to już wie" – ta kwestia trafnie diagnozuje nastroje na widowni. I jednocześnie komplikuje relacje głównego bohatera z toruńską publicznością.

Nie znaczy to jednak wcale, że monolog Perkowskiego ma Rydzyka usprawiedliwiać czy ocieplać jego wizerunek. Bynajmniej. Rydzyk Perkowskiego w tej scenie – jak w żadnej innej, powtarzającej tylko to, co o dyrektorze Radia Maryja wiadomo – to zręczny manipulant. Potrafi manipulować nie tylko swoimi słuchaczkami i słuchaczami – to banał. Potrafi manipulować dowolną publicznością, także tą, która przyszła pośmiać się z Rydzyka, jakiego zna. Tymczasem ten mały grubasek mówi do niej z czułością, namawiając do odwagi. Feminizm, lewactwo – to tylko retoryka skuteczna na antenie, jednak tak naprawdę poglądy są bez znaczenia, kiedy chce się uwieść publiczność, która jest – delikatnie mówiąc – zdystansowana do dyrektora i jego radia. Perkowski jako Rydzyk nie jest żadnym fundamentalistą, jest politykiem, dla którego najważniejsza jest skuteczność i poparcie. Sprawą drugorzędną jest, kto owo poparcie ma zapewniać. „Ludzie chcą, by ich uwodzić" – tłumaczy kiedy indziej Bogu (Karina Krzywicka), dowodząc, że sztukę tę doprowadził do doskonałości i Bóg nie jest mu do niczego potrzebny.

Monolog Perkowskiego jest chyba najbardziej wnikliwą diagnozą fenomenu Rydzyka w całym spektaklu. Bo choć wątków i postaci – czasem całkiem nieoczywistych – jest tu mnóstwo, niewiele wnoszą nowego. To wszystko przecież – jak mówi Perkowski – wiadomo. W swoim tekście Kącki operuje znanymi obrazami i anegdotami, pojawiającymi się w licznych reportażach o Radiu Maryja i jego dyrektorze. Pełno tu przewidywalnych klisz: prowadzący audycję w radiu ksiądz z małej miejscowości musi mieć brata, który jest gejem; musi być obraz polskiej wigilii i stołu, przy którym nie można się dogadać. W tym przedstawieniu o demagogu za dużo też demagogii.

Ramę spektaklu buduje historia o innym radiu. Radio Télévision Libre des Mille Collines (RTLM) – Wolne Radio i Telewizja Tysiąca Wzgórz – działało w latach 1993-1994 w Rwandzie. Radio – oraz ukazująca się w Kigali gazeta „Kangura” – wspierały rząd Hutu i podsycały język nienawiści wobec Tutsi. Choć – jak zaznacza Mary Kimani – i język nienawiści, i ideologia, jaką wspierało radio, istniały już wcześniej, RTLM było jednak odpowiedzialne za jej upowszechnianie. Media w Rwandzie chętnie używały słów takich jak „masakra”, „eksterminacja”, „oczyszczanie”, „przebijanie dzidą” (Zob. Kimani, s. 110). Radio oddziaływało silniej niż „Kangura”, choć przekazywane treści były takie same. Radio dodatkowo ugruntowywało narrację na temat Tutsi jako grupy uprzywilejowanej oraz utożsamiało współczesnych Tutsi z panującymi do czasu rewolucji w 1959 roku, nadużywającymi władzy i przemocy wobec Hutu. Ludzie związani z RTLM – pisze z kolei Darryl Li – byli dla słuchaczy autorytetami, wśród prezenterów byli oficerowie wywiadu, analitycy, politolodzy. Największą popularnością cieszył się Kantano Habimana, którego słuchały tysiące. Był też tajemniczy Belg – Georges Ruggiu – który został zatrudniony przez stację prawdopodobnie ze względu na swoje pochodzenie i kolor skóry. W audycjach często odwoływał się do europejskich tekstów kultury i cytował, między innymi, *Księcia* Machiavellego (zob.: Li, 2007, s. 98).

To właśnie Ruggiu pojawia się we *Wróg się rodzi*. Grany przez Bartosza Woźnego, od pierwszych minut spektaklu nakręca radiową publiczność. Mówi o Tutsi jako o karaluchach. W marcu 1993 roku w „Kangura” ukazał się artykuł pod tytułem *Karaluch nie może urodzić motyla*, w którym Tutsi byli wprost nazywani karaluchami. Teza artykułu brzmiała: Tutsi nigdy się nie zmienią, nie będzie z nich niczego dobrego, bo „karaluch nie może urodzić motyla”. Słowo „karaluch” będzie się więc na toruńskiej scenie pojawiało często. W studiu radiowym zaprojektowanym przez Tomasza Walesiaka Woźny jako Ruggiu, w niekończących się monologach, z pasją opowiada o tym, co z karaluchami należy zrobić. Wyrok Międzynarodowego Trybunału Karnego dla Rwandy z 2003 roku uznawał winę mediów. „Gazeta [«Kangura»] i radio [RTLM] – uznali sędziowie – wprost i często, właściwie



Bartosz Woźny; fot. Wojtek Szabelski

nieustannie, obierały za cel ataków Tutsi i przedstawiały ich jako grupę, którą należy zniszczyć. Demonizując Tutsi jako złych z natury, nazywając tę grupę wrogami i przedstawiając kobiety Tutsi jako wysłanniczki wroga, media nawoływały do eksterminacji Tutsi jako grupy etnicznej" (*Genocide, war crimes, and crimes…*, 2004, s. 19).

W Teatrze im. Horzycy odtwarzane są też sceny rozgrywające się w kuluarach Międzynarodowego Trybunału. Carla del Ponte (Jolanta Teska), prokuratorka, i adwokat prezentera Jean Louis Gilissen (Michał Marek Ubysz) w przerwach między rozprawami, w obłokach papierosowego dymu, rozmawiają i o sprawie, i o sprawiedliwości. Gilissen próbuje się targować, by zmniejszyć wyrok dla swojego klienta, lecz Carla del Ponte pozostaje nieugięta i dopina swego: Ruggiu zostaje skazany na trzynaście lat więzienia.

Intencja Kąckiego i Groszyńskiej jest jasna – pokazać, w jaki sposób przemoc werbalna i język nienawiści prowadzi do przemocy fizycznej i ludobójstwa. Tak było w Rwandzie i – w taki sposób trzeba zestawienie Ruggiu z Rydzykiem interpretować – podobnie może być w Polsce. Obie stacje radiowe – co widać w spektaklu – działają podobnie. W audycjach Ruggiu wrogami byli Tutsi, u Rydzyka to feministki i lewactwo. Podobieństwa są, i to chyba one okazały się najbardziej pociągające dla autora tekstu. Mam jednak nieodparte wrażenie nadużycia, kiedy w spektaklu pojawiają się sfilmowane sceny ludobójstwa, kiedy Bóg opowiada o ludziach ginących w strasznych męczarniach przy milczącym przyzwoleniu polskich księży, którzy nie chcieli ich wpuścić do kościoła, by ci nie sprofanowali sakramentu. Chcę być dobrze zrozumiany: nie lekceważę niebezpieczeństwa, jakie niesie mowa nienawiści, propagowana na antenie Radia Maryja. Mam jednak poczucie, że Kącki wykorzystał historie ofiar ludobójstwa w Rwandzie do polsko-polskich porachunków. Potraktował tę rzeź przedmiotowo, jako dowód na rzecz tezy o zbrodniczym charakterze działalności Tadeusza Rydzyka. Teza efektowna, bo właśnie o efekt tu chodzi, nie zaś o analizę sposobu działania redemptorysty i przyczyny jego faktycznej skuteczności.

Porównanie z RTLM niewiele bowiem, w gruncie rzeczy, mówi o Radiu Maryja. Podobnie jak niewiele nowego wnosi powtarzanie opowiadanych przez Rydzyka na antenie bzdur, jak choćby ta o samochodzie z napisem „Toruń przeprasza za Radio Maryja", którego kierowca ginie w wypadku. Publiczność na takie anegdoty reaguje żywiołowo, po to przecież przyszła. Lecz to znów granie na efekt.

Podobnie jak przemówienie Hitlera. Bartosz Woźny w pewnym momencie wchodzi na scenę w hitlerowskim mundurze i zaczyna – po niemiecku – przemówienie. W rogu świeci logo TED, wystąpienie ma więc formułę konferencji propagujących „idee warte propagowania". Mówi, że nikt nie powinien się na niego powoływać, bo był jedyny i niepowtarzalny. A wszyscy, którzy uznają się za jego następców, to uzurpatorzy. Nie są jego godni. Tylko on opanował sztukę manipulacji i nikt mu w tym nie może dorównać; poza wszystkim, to on oddał życie za to, w co wierzył. Scena jest efektowna i robi wrażenie. Towarzyszą jej slajdy z obozów koncentracyjnych. Później – dla kontrastu – z logo TED wystąpi Hannah Arendt (Matylda Podfilipska), której przemówienie ma stanowić odtrutkę na faszyzm. Będzie więc mówiła o bliskości, empatii, miłości, człowieczeństwie. Arendt ma nas ocalić – przed Hitlerem i przed Rydzykiem.

Na scenie pojawiają się mocne i efektowne figury – zła i dobra. Przecież jest jeszcze Bóg, któremu wprawdzie zależy już tylko na tym, by przetrwać, i zrobi wszystko, by zachować swą pozycję, lecz jednak pojawia się w przedstawieniu. Karina Krzywicka cały czas krąży po scenie, zanim jeszcze zacznie się spektakl, przechadza się po foyer. Jej Bóg jest zmęczony, patrzy na ten świat z politowaniem, czasem dzwoni do Radia Maryja, ale połączenie zostaje przerwane.

Spektakl o Tadeuszu Rydzyku staje się nieoczekiwanie jakimś traktatem o złu, o jego uniwersalności i kolejnych wcieleniach. Może nawet teodyceą, biorąc pod uwagę, że ten Bóg Krzywickiej nie jest wcale zły, tylko już niewiele może. Niespodziewanie *Wróg się rodzi* staje się przedstawieniem religijnym. I to chyba najbardziej dziwi w spektaklu, który miał pokazywać fenomen Radia Maryja. Ten metafizyczny ton unieważnia krytyczny potencjał spektaklu, z którego nie zostało nic. Zuniwersalizowana opowieść o złu, w której toruński redemptorysta jest tylko przykładem – dobrym jak każdy inny – nie otwiera nowych możliwości interpretacyjnych. Pozwala za to publiczności bezpiecznie pozostać na słusznych pozycjach moralnej wyższości, nie wikłając jej we współodpowiedzialność.

Najbliżej uchwycenia strategii działania dyrektora Radia Maryja był chyba w swoim monologu Perkowski, który – wciągając publiczność w grę – po prostu pokazuje, jak manipuluje się ludźmi. I tyle wystarczy. ■

Bibliografia:
Genocide, war crimes, and crimes against humanity: topical digests of the case law of the International Criminal Tribunal for Rwanda and the International Criminal Tribunal for the former Yugoslavia, edited by A. Mall, J. Trahan, Human Rights Watch, New York 2004.
Kimani, Mary, *RTLM: the medium that became a tool for mass murder* [w:] *The Media and the Rwanda genocide*, edited by A. Thompson, Pluto Press-Fountain Publishers-International Development Research Centre, London, Ann Arbor, Kampala, Ottawa 2007.
Li, Darryl, *Echoes of violence: considerations on radio and genocide in Rwanda*, [w:] *The Media and the Rwanda genocide*, tamże.



ZUZANNA BERENDT

UCIECZKA NAD JEZIORO

Zuzanna Berendt – doktorantka na Wydziale Polonistyki UJ.

Nowy Teatr w Warszawie
KINO MORALNEGO NIEPOKOJU
reżyseria: Michał Borczuch, dramaturgia, scenariusz: Tomasz Śpiewak, scenografia, kostiumy: Dorota Nawrot, muzyka: Bartosz Dziadosz, reżyseria świateł: Jacqueline Sobiszewski, wideo, fotografia użyta w scenografii: Wojciech Sobolewski, premiera: 25 kwietnia 2019

W wideo Józefa Robakowskiego *Samochody, samochody*, które posłużyło za inspirację dla Doroty Nawrot, autorki scenografii do nowego spektaklu Michała Borczucha. Narrator, obserwując ruch uliczny, żywiołowo go opisuje i rejestruje za pomocą kamery. Posługuje się przy tym jedynie prostymi stwierdzeniami: „samochody jadą", „biegną ludzie". Słowa, niemalże wykrzykiwane przez Robakowskiego, brzmią jak komentarze towarzyszące sportowym wydarzeniom albo komendy wypowiadane przez dyrygującego widowiskiem, w którym udział biorą ludzie i maszyny. Krzysztof Zarzecki, grający w *Kinie moralnego niepokoju* Henry'ego Davida Thoreau, autora książki *Walden, czyli życie w lesie*, w jednej z początkowych scen spektaklu w podobny sposób „dyryguje" działaniami trojga aktorów, debiutujących w pracy z Borczuchem. Eliza Rycembel, Ewelina Pankowska i Bartosz Bielenia krążą wokół niewielkiego prostokąta – zdjęcia jezdni przypominającego obraz wycięty z mapy Google Earth. Bielenia, Rycembel i Pankowska grają aktorów na castingu, którzy później okazują się współlokatorami. W ich rozmowie z początku spektaklu pojawiają się tematy, które w dalszej części powracać będą w wariacjach, zmieniających się wraz z wprowadzaniem kolejnych bohaterów i planów czasowych. Poruszone zostają kwestie sposobu, w jaki doświadczenie

Piotr Polak; fot. Maurycy Stankiewicz

egzystencjalne kształtowane jest przez warunki i miejsce, w których się żyje, oraz problem czasu jako aspektu życia, który jest jednocześnie percypowany w sposób indywidualny i zewnętrznie strukturyzowany przez pracę i rytmy konsumpcji dóbr oraz rozrywek.

Początkowe sceny wyraźnie pokazują, że Borczucha interesowało nie tylko zestawienie filmów nurtu moralnego niepokoju z książką Thoreau, ale również gra pomiędzy kilkoma grupami aktorów. Najwyraźniej podział ten został zarysowany pomiędzy Rycembel, Pankowską i Bielenią a Ostaszewską, Poniedziałkiem i Kalitą. Pierwsi tworzą grupę współlokatorów, drudzy rodzeństwo. Młodzi aktorzy nie pracowali wcześniej z Borczuchem, a z Nowym Teatrem związani są od niedawna, natomiast starsi od lat tworzą trzon aktorskiego zespołu Krzysztofa Warlikowskiego. Pomiędzy te dwie grupy, których wątki prowadzone są w spektaklu osobno, wprowadzeni zostają Zarzecki i Dominika Biernat, stali współpracownicy Borczucha, często pełniący role przewodników po tworzonej przez niego rzeczywistości, oraz Piotr Polak. Biernat i Polak grają małżeństwo Moszów, bohaterów filmu Krzysztofa Kieślowskiego *Amator*. Prowadzona przez Zarzeckiego narracja, wywiedziona z książki Thoreau, przecina w poprzek trzy stworzone przez Borczucha plany i tym samym wyznacza miejsce spotkania bohaterów pochodzących z trzech różnych rzeczywistości.

Miejscem tym jest jezioro Walden, nad które w 1845 roku Thoreau przeniósł się z rodzinnego miasteczka, żeby żyć w zbudowanej przez siebie chacie. W kulminacyjnej scenie spektaklu bohaterowie spotykają się nad jeziorem, które zlokalizowane jest na pasach jezdni oraz za nią, gdzie znajduje się niewidoczny dla publiczności zbiornik z wodą – do niego czasami wskakują aktorzy. Symulowanie pływania przywodzi na myśl projekt Clementa Valli *Postcards from Google Earth*, w ramach którego artysta wyszukiwał na zdjęciach satelitarnych zakłócenia wywołujące wrażenie niemal katastroficznego zniekształcenia powierzchni Ziemi. Rozstępowanie się ziemi w projekcie Valli nie jest efektem niszczycielskiej działalności człowieka, a niedokładności maszyny wykonującej zdjęcia naszej planety. Niezgodność obrazu z działaniami aktorów w spektaklu z jednej strony ma walor komiczny, a z drugiej – w subtelny sposób problematyzuje wprowadzane przez książkę Thoreau wątki ekologiczne. Jeziora Walden, które miało być miejscem realizacji utopijnego projektu powrotu człowieka do natury, w spektaklu Borczucha nie możemy zobaczyć – zastępuje je obraz asfaltowej drogi.

Kontakt między bohaterami znajdującymi się nad jeziorem jest ograniczony, para dziewczyn obserwuje z dystansu zabawy w wodzie, do których Mosz i Thoreau wciągają Irkę, żonę bohatera *Amatora*. Walden staje się alegorią miejsca publicznego, w którym wspólna przestrzeń nie zawsze doprowadza do interakcji między ludźmi, jest za to polem prezentacji ich życiowych postaw i relacji, w jakich funkcjonują. Wycieczka nad jezioro wpisuje się w ramy obyczajowe życia rodzinnego przedstawionego w *Amatorze*, nie jest jednak bezpośrednim cytatem z filmu. Postawa Thoreau, który raz jest obserwatorem, a raz animatorem działań pozostałych bohaterów, odpowiada temu, w jaki sposób jego nastawienie do ludzi, na poły przyjazne, na poły pogardliwe, zostaje przedstawione w książce. Z kolei dziewczyny, okazując sobie nawzajem czułość, nie ukrywają homoseksualnego charakteru swojego związku, którego reprezentacja nie mogłaby się zmieścić ani w ramach książki Thoreau, ani żadnego z filmów nurtu moralnego niepokoju.

Rozchwianie porządków – w przypadku sceny nad jeziorem: porządku wizualnego i semantycznego – powraca w innym wariancie w przedostatniej scenie, w której Ostaszewska, Poniedziałek i Kalita rozmawiają o grobie swoich rodziców. Rodzeństwo musi skonfrontować się z faktem, że przez zaniedbanie płatności grób ich rodziców został zlikwidowany, a szczątki przeniesione do zbiorowej mogiły. Tym razem twórcy – znów nie rezygnując z komizmu – błyskotliwie rozegrali niezgodność pomiędzy pragmatyką codzienności a fałszywie wpisanym w język projektem eschatologicznym. Miejsce „wiecznego spoczynku" zagwarantowane jest jedynie na czas określony przez przepisy. „Wieczność" w urzędowym słowniku to sto lat, czyli maksymalny czas, na jaki można uchronić grób przed likwidacją. W kontekście tej sceny ironiczny wydaje się tytuł spektaklu. Moralny niepokój, w przypadku bohaterów spoza książki Thoreau i filmu Krzysztofa Kieślowskiego staje się czymś trywialnym, efektem konfrontacji wyobrażeń na temat rzeczywistości z mikromechanizmami, które ją regulują, a nie z funkcjonowaniem w opresyjnym systemie politycznym.

We współczesnych dyskusjach o *Walden, czyli życiu w lesie* powtarzają się hasła, które każdemu, kto przeczytał książkę, wydają się zadziwiające. W *Walden* Thoreau nie ukrywa tego, że niewielka odległość dzieląca Walden od miasteczka Concord sprawiała, iż często bywał w mieście, był też odwiedzany przez przyjaciół i ludzi ciekawych eksperymentu, którego realizacji się podjął – trudno więc mówić o całkowitej samotności pisarza i jego odcięciu się od społeczeństwa. Pobyt w lesie trwał dwa lata, miał więc charakter czasowego eksperymentu, którego głównym celem było sprawdzenie możliwości życia z pracy własnych rąk, na ziemi, która nie jest niczyją własnością, a nie – jak powtarzają ci, którzy mylą wyprowadzkę nad Walden z protestem Thoreau wobec niewolnictwa oraz wojny meksykańsko-amerykańskiej – aktem obywatelskiego nieposłuszeństwa. Krytyczny dystans wobec projektu „powrotu do natury" udało się Borczuchowi i jego współpracownikom uzyskać dzięki zestawieniu książki z kinem moralnego niepokoju, głównie *Amatorem* Kieślowskiego. Thoreau i Filip Mosz zostają zdemaskowani jako bohaterowie dwóch mitologii, ukształtowanych według patriarchalnego modelu, który nie staje się przedmiotem refleksji w większości rozmów o książce i filmie. Pierwszy okazuje się

wytrawnym ekonomistą i mizantropem, wykorzystującym dystans wobec społeczeństwa do formułowania krytycznych sądów na jego temat. Wybrane przez Tomasza Śpiewaka fragmenty *Walden* oraz kontekst, w jakim został umieszczony bohater, sprawiają, że jego przeprowadzka do leśnej samotni staje się decyzją mężczyzny, chcącego przede wszystkim odzyskać kontrolę nad wszystkimi aspektami swojego życia. Niezależność od innych, ekonomiczna samowystarczalność i etos „samotnego łowcy" (w jednej ze scen Thoreau radzi Moszowi, by jak najwcześniej zaczął uczyć swoją córkę polować) to trzy aspekty wizerunku pisarza, któremu daleko do poczciwego pioniera ekologii. Borczuch odebrał niewinność również bohaterowi filmu. Filip Mosz w dyskursie wokół filmu Kieślowskiego funkcjonuje jako modelowy przykład człowieka uchwyconego w momencie artystycznego przebudzenia. Twórcy posłużyli się wybranymi scenami z *Amatora* tak, jak cytatami z *Walden* – usuwając pełny, oryginalny kontekst, z jednej strony nadali im samodzielność, a z drugiej obnażyli mechanizmy, znacznie trudniejsze do wykrycia podczas oglądania filmu. Wśród scen cytowanych przez Borczucha znalazła się ta, w której Filip, znajdujący się już na drodze do artystycznego sukcesu, kłóci się z Irką, zarzucającą mu zaniedbywanie rodziny i brak zainteresowania córką. Piotr Polak gra Filipa Mosza, naśladując charakterystyczny styl Jerzego Stuhra, a sposób, w jaki zwraca się do Irki, doprowadza do ujawnienia ciemnej podszewki historii o odkryciu artystycznego powołania przez niepozornego zaopatrzeniowca. Borczuch, nie starając się zrekonstruować na scenie całej fabuły *Amatora*, pokazuje, że Mosz stosuje wobec swojej rodziny przemoc przez zaniedbanie, a jednocześnie w poszukiwaniu materiału do swoich filmów pasożytuje na życiu żony i córki. Relacje między małżonkami przedstawione są w skrajnie stereotypowy i seksistowski sposób – kobieta, która zna się tylko na życiowej pragmatyce prania i opieki nad dzieckiem, nie jest w stanie zrozumieć mężczyzny doznającego artystycznego przebudzenia. „Uniwersalną" opowieść o artystycznej inicjacji, którą uznaje się za arcydzieło nurtu moralnego niepokoju, Borczuch traktuje z ironią i – w efekcie – kompromituje.

W ostatniej scenie Zarzecki, rozpinając z przodu sceny płachtę, na której wyświetlany jest obraz płomieni, mówi o odnajdywaniu w nich obrazów ludzkich twarzy. Melancholijny nastrój sceny ma niezaprzeczalne znaczenie dramaturgiczne, kształtując ostatnie wrażenie, z jakim widz zostaje po spektaklu. Można by sądzić, że po prawie dwugodzinnej, wyrafinowanej i przekornej grze, prowadzonej przez reżysera z materiałem filmowym i literackim, zdecydował się on na rehabilitację Thoreau, który z mizantropa staje się kontemplatorem ludzkiej natury. Charakter tej sceny dziwi, jednak miękki montaż scen sprawia, że mimo odmienności, wtapia się ona w przedstawienie, nie budząc odbiorczej niezgody. Spektakl, na przekór wydźwiękowi finału, traktuję jako manifestacyjne wykorzystywanie ironii jako środka pozwalającego reżyserowi – zgodnie z intencjami deklarowanymi w wywiadach udzielanych przed premierą – uniknąć diagnoz o charakterze politycznym, ale też uniemożliwia odnalezienie pozytywnego projektu egzystencjalnego pośród tych, które podsuwają książka Thoreau czy film Kieślowskiego. ■

JAROSŁAW CYMERMAN

SALOON NAUCZYCIELSKI

Jarosław Cymerman – dr nauk humanistycznych, adiunkt w Pracowni Teatrologii Instytutu Filologii Polskiej UMCS, kierownik Muzeum Literackiego w Lublinie. Zajmuje się historią teatru, dramaturgii XIX i XX wieku, a także literatury XX wieku ze szczególnym uwzględnieniem twórczości Józefa Czechowicza. Współautor książki *Scena Lublin* poświęconej dziejom lubelskich widowisk oraz współredaktor m.in. krytycznej edycji *Utworów dramatycznych* Józefa Czechowicza w serii *Pism zebranych* tego autora (2011), monografii *Muzyczność w dramacie i teatrze* (2013), *Dramat poetycki XX wieku* (2018) i *Teatr warty przypomnienia* (2018).

Teatr im. Juliusza Osterwy w Lublinie
KOWBOJE
reżyseria i dramaturgia: Anna Smolar
dramaturgia: Michał Buszewicz
scenografia i kostiumy: Anna Met
premiera: 12 kwietnia 2019

W samym środku szkolnego strajku Anna Smolar zaproponowała w lubelskim Teatrze im. Juliusza Osterwy spektakl, w którym próbowała dotknąć podstawowych problemów polskiego (choć chyba nie tylko) systemu edukacji. W gruncie rzeczy jednak obraz szkoły, jaki został pokazany na scenie, wydaje się zbyt zimny i wystudiowany, co więcej – pomimo iż w sporej części oparty na rozmowach z nauczycielami – chwilami zbyt abstrakcyjny.

To konsekwencja decyzji twórców przedstawienia, którzy postanowili opowieść o polskiej szkole AD 2019 umieścić w scenerii rodem z Dzikiego Zachodu. Stąd rolę pokoju nauczycielskiego gra wnętrze saloonu z charakterystycznymi wahadłowymi drzwiami, a aktorzy wykonują gesty i przyjmują pozy znane z westernów. Jak mówił dramaturg i autor scenariusza spektaklu Michał Buszewicz w jednym z przedpremierowych wywiadów (zob.: „Gazeta Wyborcza" z 6 kwietnia 2019) – miało to uzmysłowić widzom, że w „pionowej, bardzo hierarchicznej strukturze systemu edukacji możemy



i rodzica. Ten pierwszy – choć na pierwszy rzut oka stanowi najsłabszy element w łańcuchu wzajemnych zależności – zachowuje jednak pewną niezależność. Młodość i niedojrzałość pozwala bowiem na zerwanie – przynajmniej chwilowo – szkolnych pęt, na aroganckie zachowanie względem ojca i nauczycieli. Z kolei emocje rodzica – osoby na pozór pozostającej na zewnątrz szkolnego światka – oscylują pomiędzy lękiem a pretensją wobec nauczycieli, na których chętnie i łatwo przerzuca winę za trudności w porozumieniu się z córką. Nad całą tą rzeczywistością unosi się duch wszechwładzy wizytatorki z kuratorium. Taki sposób ukazania szkolnych relacji razi zbytnim uproszczeniem i – mam wrażenie – nie dotyka istoty tego, co dzieje się w polskiej szkole. Wbrew powszechnym opiniom, w gruncie rzeczy nauczyciele nie muszą obawiać się demonizowanych w przedstawieniu kuratoryjnych wizytacji, gdyż tak naprawdę niewiele od nich zależy. Jest to, owszem, nieprzyjemne i stresujące, ale nie wpływa istotnie na ocenę pracy nauczyciela, o zarobkach nie wspominając. Wizytacja stanowi jedynie rodzaj uciążliwego biurokratycznego rytuału (teatru?) – jest kolejnym rodzajem szkolnej gry.

zobaczyć zależności, które mogą opisać słowa takie jak «przemoc», «kolonizacja», «napad», «obezwładnienie», «związanie», «skalpowanie»". W jasny sposób wynika to z przyjętej przez Smolar tezy, „że szkoła jest jedną z najbardziej przemocowych instytucji, obok wojska i Kościoła".

Inspiracją dla takiego właśnie spojrzenia na edukację były – jak można przeczytać w programie – między innymi prace Jeana-Jacques'a Rousseau, Janusza Korczaka i Jacques'a Rancière'a. Łączy je rezygnacja z hierarchii, odejście od dyscypliny na rzecz relacji partnerskich, pojmowanie nauki i wychowania bardziej jako procesu wspólnego stawiania pytań i poszukiwania odpowiedzi niż jako przekazywanie wiedzy *ex cathedra*. Teorie te zostają zderzone w spektaklu z serią dialogów i monologów aktorskich, które powstały w trakcie warsztatów z nauczycielami.

Postaci pedagogów ujęte są schematycznie – na scenie zatem pojawiają się: młoda, lubiana przez uczniów nauczycielka-idealistka (w tej roli Edyta Ostojak), łącząca cynizm z doświadczeniem matematyczka – reprezentantka konserwatywnego podejścia do nauczania (Jolanta Rychłowska), dyrektor-wuefista, przyjmujący strategię przetrwania i nienarażania się nikomu (Maciej Grubich), wreszcie zakompleksiony nauczyciel geografii (Daniel Dobosz). Galerię bohaterów uzupełniają: uczennica, spętana i uwiązana niczym koń u wejścia do saloonu (Justyna Janowska), jej ojciec, pełen pretensji do szkoły, nauczycieli i własnego dziecka (Przemysław Gąsiorowicz) oraz enigmatyczna postać wizytatorki z kuratorium, która występuje tu w postaci indiańskiego wodza w czarnym pióropuszu (Sonia Roszczuk).

Smolar i Buszewicz próbują dokonać wielostronnej analizy szkoły jako instytucji i wspólnoty. Pokazują, co się dzieje pomiędzy poszczególnymi uczestnikami – przepraszam za wyrażenie – procesu dydaktyczno-wychowawczego. Szkoła jest specyficzną strukturą, utkaną z wielorakich zależności, które twórcy przedstawienia próbują przenieść na scenę. Na początku *Kowbojów* uwaga skupia się na hierarchii wśród samych nauczycieli – zarówno tej formalnej, jak i nieformalnej. Dyrektor to zatem nie tylko przełożony, ale także ktoś, kto w niezbyt zamożnej społeczności szkolnej więcej zarabia i może pozwolić sobie na wakacyjne wojaże, o których opowiada później w pokoju nauczycielskim. Starsza koleżanka ma prawo do stałego miejsca przy stole, a z kolei lubiana przez uczniów młoda, ambitna dziewczyna góruje nad zakompleksionym nauczycielem z poczuciem życiowej klęski. Szkolną hierarchię komplikuje wpisanie w tego rodzaju relacje ucznia

Tę schematyczność nieco przełamują monologi, które powstały w oparciu o rozmowy z nauczycielami. To właśnie wtedy *Kowboje* dotykają wreszcie rzeczywistości, a senna atmosfera saloonu nauczycielskiego ulega wyraźnemu ożywieniu. Trzeba zresztą przyznać, że lubelscy aktorzy potrafią przykuć wówczas uwagę widzów: ich improwizowane długie wypowiedzi – chwilami w interakcji z publicznością – stanowią najlepsze momenty w niespiesznym rytmie przedstawienia. Smolar i Buszewicz znakomicie potrafią operować ironią (co udowodnili już w *Aktorach żydowskich*). Zostawiają wtedy na boku własne pomysły i oddają głos tym, którzy na różne sposoby próbują sobie poradzić w szkolnej grze. Młoda i ambitna nauczycielka przyznaje się, że chciała być aktorką i swoją pracę w szkole traktuje po trosze jak realizację dawnych planów; doświadczona matematyczka zimno

Na dywanie od lewej: Justyna Janowska, Maciej Grubich, Edyta Ostojak, w głębi: Sonia Roszczuk; fot. Natalia Kabanow

i cynicznie zauważa, że w przypadku kolejnych szkolnych reform zawsze mówi się o Finlandii, a na końcu i tak wychodzi Polska. Rodzic natomiast wyrzuca z siebie stały zestaw narzekań na nauczycieli i system edukacji – przy okazji rozgrzeszając siebie z bierności i bezczynności.

Zdecydowanie najbardziej przejmującym momentem przedstawienia jest monolog Konia, czyli zakompleksionego nauczyciela geografii. Grający go Daniel Dobosz – z wąsem, niemodnymi okularami i w równie niemodnym sweterku – reprezentuje wszystkich tych, dla których szkoła stała się swego rodzaju pułapką. Zostali oni nauczycielami trochę z przypadku, rytm pracy w szkole sprawił, że popadli w rutynę, która szybko doprowadziła do zawodowego wypalenia. W monologu Konia dość precyzyjnie wskazane zostały źródła i skutki nauczycielskich frustracji. To nie tylko niski status materialny, ale także nużące poczucie obracania się w kieracie – stałego planu lekcji, programu nauczania, kalendarza roku szkolnego, a przede wszystkim brak perspektyw i jasnych kryteriów awansu. Charakterystyczne, że najpopularniejszym rodzajem dokształcania zawodowego w wielu szkołach są kursy zarządzania oświatą – niezbędne do tego, by móc ubiegać się o stanowisko dyrektora. Przy czym ich popularność wynika przede wszystkim z braku innych realnych możliwości rozwoju kariery zawodowej w szkole. Narzucone odgórnie zdobywanie kolejnych stopni awansu zawodowego nauczycieli taką możliwość, w gruncie rzeczy, jedynie markuje, stanowi bowiem kolejną odsłonę swoistego teatrzyku, w którym trzeba wziąć udział dla kilkuset złotych podwyżki.

Koń pod koniec monologu opowiada o swoich marzeniach o wolności – zaczyna klepać się po udach, zmienia się w mustanga. Twórcy spektaklu z lekkim przymrużeniem oka zdają się tym samym formułować pierwszą z recept: obdarzenie sfrustrowanych pedagogów wolnością. Sugerują, by z ludzi ujeżdżanych przez przełożonych, uczniów i system stali się w pełni niezależnymi, swobodnymi w swoich zawodowych wyborach, samodzielnie decydującymi podmiotami procesu edukacyjnego.

Czy to wystarczy? Smolar i Buszewicz wskazują, że powinien zostać zrobiony kolejny krok. Pod koniec przedstawienia saloon nauczycielski trawi pożar, w jego miejsce pojawia się wielkie tipi, a budząca wcześniej przerażenie wizytatorka jako indiański wódz zaprasza uczennicę do wypalenia fajki pokoju. Hierarchie ulegają spłaszczeniu, nauczyciel ma zstąpić z katedry i jako Rancičre'owski mistrz-ignorant wyruszyć na wspólne poszukiwania prawdy z wyzwolonym i równym mu uczniem. W finale snop światła pada na buntującą się przeciw temu zachowawczą matematyczkę – jakby wskazując hamulcową, uniemożliwiającą konieczne zmiany.

Trochę to za łatwe – tym bardziej że przywoływane recepty nie są właściwie niczym nowym. Myśl Rousseau, Korczaka (a być może nawet Rancière'a) jest przecież obecna w programach nauczycielskich studiów nie od dziś. Trudno ją jednak uznać za panaceum na cały szereg realnych problemów, o których mówią bohaterowie *Kowbojów*. Trudno traktować ucznia jako partnera, gdy stoi się naprzeciwko trzydziestokilkuosobowej klasy i ma się poczucie konieczności przeprowadzenia jej przez meandry szkolnej edukacji. Zdecydowanie łatwiej i – niestety, z punktu widzenia systemu skuteczniej – jest wtedy sięgnąć po kowbojskie lasso czy rewolwer niż wypalić fajkę pokoju. Szlachetne idee nie mają bowiem szans na realizację wobec ograniczeń finansowych czy kadrowych. Smolar i Buszewicz z całą pewnością pochylili się z troską nad polską szkołą. Mam jednak wrażenie, że szukając sposobów na jej uleczenie, zbyt szybko przeszli do porządku dziennego nad skrzeczącą w niej – coraz zresztą mocniej – rzeczywistością. ■

MARYLA ZIELIŃSKA

PSTRYK

Maryla Zielińska – absolwentka krakowskiej teatrologii, pracowała w Starym Teatrze, Teatrze Narodowym i Wrocławskim Teatrze Współczesnym, „Didaskaliach", „Gazecie Wyborczej".

TR Warszawa
Dorota Masłowska
INNI LUDZIE
reżyseria, scenografia, adaptacja: Grzegorz Jarzyna, muzyka: Piotr Kurek, Krzysztof Kaliski; kostiumy, charakteryzacja: Anna Axer-Fijałkowska; reżyseria świateł: Aleksandr Prowaliński; reżyseria dźwięku: Maciej Szymborski; zdjęcia: Radek Ładczuk, premiera: 15 marca 2019

Grzegorz Jarzyna zajechał do hali ATM hulajnogą, od stóp do głów (kaptur) w dresie, w sportowym obuwiu. Można by go uznać za żywą reklamę *Innych ludzi*, niepotrzebny mu nawet plakat – jak niegdyś Eugène'owi Ionesco, który chodził (wedle anegdoty) w tę i z powrotem przed teatrem z umocowanym na szelkach afiszem *Krzeseł*. No cóż, paryska prapremiera szła bez powodzenia, a tekst Doroty Masłowskiej od zarania skazany jest na sukces. Mimo ogromu pracy włożonej przez sztab osób w prapremierę *Innych ludzi*, rezultat jest taki, jakby reżyser potraktował poemat Masłowskiej jako samograj. Wymyślił mu atrakcyjne opakowanie (przepraszam aktorów, ale ich też tu zaliczam, bo są właśnie tak używani), a tekst puścił samopas, nie dodając interpretacji. Akurat tego wieczoru, kiedy pierwszy raz oglądałam

przedstawienie, po dobrej godzinie nastąpiła awaria dźwięku i publiczność została wyproszona z sali na kilkanaście minut. Pstryk – i nie było teatru (aktorzy mają oczywiście mikroporty). Drugi pstryk – i jedziemy dalej. Co więc jest teatrem? Ta maszynka dźwiękowo-wizualna, czy to, co się wydarza między sceną a widownią? Dla mnie zdecydowanie to drugie.

Dorota Masłowska napisała kolejny, po *Dwojgu biednych Rumunach mówiących po polsku* i *Pawiu królowej*, utwór drogi, dobrze się czuje w formule odysei. Panorama Polski czy miasta, którą dzięki niej uzyskuje, pod jej piórem staje się dobitną diagnozą rzeczywistości. Rejestruje ulice, ludzi, zachowania, mentalność, a zwłaszcza język (ten mówiony i ten pisany) i układa te strzępy w misterny rap – jak w *Pawiu królowej*, jak w piosenkach swego zespołu Mister D. W *Innych ludziach* tę frazę uzasadnia także tożsamością głównego bohatera – „Janik Kamil (32 lat), niekarany" – który szykuje się do debiutanckiej płyty, w głowie rapują mu się tematy, słowa, brakuje tylko bitów. Póki co, płynie z rzeczywistością, nie bez zgrzytów, jest na ciągłym pobudzeniu. Jego trzydniowa wędrówka przez dzielnice postbożonarodzeniowej i postsylwestrowej Warszawy ma hiphopowy rytm.

Grzegorz Jarzyna traktuje scenę jak przestrzeń hiphopowej imprezy: z boku stanowisko Michała DJ B Olszańskiego, po bokach po jednym rzędzie krzeseł, na których siadają aktorzy po każdorazowym występie, scenografia nie stara się zasłonić kulis, widzimy krzątającą się obsługę spektaklu. Deziluzja jest tu potraktowana bardzo iluzjonistycznie. Ten paradoks jest ciekawy i jemu właściwe realizatorzy poświęcili najwięcej uwagi. Widzimy trzy wysokie, wąskie prostokąty z blachy falistej – element miejskiego krajobrazu. Szybko zamieniają się w ekrany smartfonów, okienka z Instagramu, bilbordy, ściany greenboxów... Iluzja wnętrz „wielokondygnacyjnego budynku ludzkiego" z *Między nami dobrze jest* staje się iluzją przestrzeni wielodzielnicowego miasta ludzkiego. Aktorów mamy na żywo i wirtualnie. Tych drugich znacznie więcej, znane twarze w niebanalnych charakteryzacjach, gadające głowy w głowie – z bilbordów, ekranów telefonów, totalny monitoring. Ci, którzy wychodzą z obrazu, grają frontem do publiczności, niczym na koncercie. Jarzyna jednak reżyserią nie bawi się tak jak scenografią. Poza jedną decyzją. Do roli Kamila zaangażował Yacine'a Jana Zmita. To rówieśnik Kamila, Polak o marokańskich korzeniach, aktor bez dyplomu, początkujący muzyk... Jarzyna chętnie opowiadał w przedpremierowych wywiadach, że jego współpracowniczka, Anna Axer-Fijałkowska, spotkała Zmita na Zbawixie i zarekomendowała do obsady. Literacki Kamil raczej nie przesiadywałby w tamtejszych knajpach, ale mógłby dowozić „dropsy" ich klienteli. Zmit nie traktuje postaci Masłowskiej jako pola do popisu, do czego za przyzwoleniem reżysera mają tendencje pozostali aktorzy. Jest wiarygodny i przejmujący, a nie tylko śmieszny.

Niektórzy aktorzy zostali obsadzeni po warunkach i tak, jakby mieli grać dalszy ciąg ról z *Między nami dobrze jest*: co prawda Magdalena Kuta i Maria Maj wymieniły się postaciami sąsiadki i matki, ale wciąż są Haliną i Bożeną; Adam Woronowicz jest człowiekiem sukcesu, enigmatycznym twórcą; Agnieszka Podsiadlik produktem mód… Wbrew warunkom gra Aleksandra Popławska – tłustą brzydulę Justę – ale nie zmienia to wrażenia, że, jak pozostali aktorzy, ma bekę z „innych ludzi".

Grzegorz Jarzyna (także adaptator tekstu) narratorką spektaklu uczynił Sandrę, młodszą siostrę Kamila. Gra ją Agnieszka Żulewska i wyraźnie ma problem z postacią, z jej relacją wobec innych. Trudno powiedzieć, dlaczego właściwie mamy oglądać ten świat jej oczyma. Nic z tego nie wynika. Sandra wprowadza w akcję, ale później jej funkcję w znacznym stopniu przejmuje obraz czy bohater zbiorowy, pointa zaś należy do matki. Maria Maj pokazuje publiczności „faka" i mówi: „I to tyle, jakby ktoś pytał, jak tam jego płyta". Wszystko zostaje w rodzinie? No nie, to nie o tym. Jeśli Jarzynie zależało na jednoosobowym narratorze, to może lepiej, gdyby „traki" z poematu Masłowskiej wybrzmiewały w głowie Kamila (tym bardziej że Zmit daje radę). Scenariusz toczy się nie według



fot. Marcin Oliva Soto

desperackiego „tripu” Kamila, ale od jednej scenki do drugiej, które nizają się bez wyraźnego napięcia dramaturgicznego i spoiwa interpretacji. Jeśli nawet reżyser w pełni podpisuje się pod wizją świata sformułowaną przez Dorotę Masłowską, to przecież spektakl jest jego wypowiedzią.

Od *Między nami dobrze jest*, czyli od dziesięciu lat, Grzegorz Jarzyna nie pokazał w swoim teatrze wybitnej premiery, jest w wyraźnym kryzysie. To, co było jego siłą – mocna, ale nie plakatowa diagnoza, oryginalnie interpretująca dzieło literackie; poszukiwanie z aktorem niebanalnych środków wyrazu, artystyczne ryzyko – rozpłynęło się w dziwnych wyborach repertuarowych, inscenizacyjnych eksperymentach. Dryfuje jak rzesze niegdysiejszych młodszych, zdolniejszych reżyserów, którzy, osiągnąwszy wiek średni, weszli w smugę cienia. Owszem, TR jest modnym teatrem, ale modą warszawki, o której opowiada, zresztą od dawna jest już jej częścią. Prapremiera kolejnego tekstu Masłowskiej jest wartością samą w sobie, ale teatralnie jest zręcznie pomyślanym, ilustrującym go widowiskiem.

Inni ludzie Jarzyny przypominają serial *Ślepnąc od świateł*. Jakub Żulczyk i Krzysztof Skonieczny opowiedzieli o współczesnej Warszawie i „innych ludziach” z punktu widzenia dilera, którego zagrał udanie raper Kamil Nożyński. Obraz filmowy uzupełniły rozbudowane animacje i montażowe eksperymenty. Zbieżność zapewne przypadkowa, a może też mówiąca coś o generacji niekoniunkturalnych artystów, którzy zrobili niezaprzeczalną karierę. Dorota Masłowska, Jakub Żulczyk, Krzysztof Skonieczny to rówieśnicy (rocznik 1983). Piętnaście lat starszy Grzegorz Jarzyna idzie z nimi niczym rówieśnik, ale może ciekawiej by było, gdy zastanowił się, co różni te generacje. ■



Ala – Karolina Kazoń, Andżela – Anna Paruszyńska; fot. Monika Stolarska

RADOSŁAW PINDOR

CZERWONE RÓŻE I SILNA POLSKA

Radosław Pindor – student performatyki przedstawień UJ.

Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie
Dorota Masłowska
WOJNA POLSKO-RUSKA POD FLAGĄ BIAŁO-CZERWONĄ
reżyseria: Paweł Świątek, adaptacja i dramaturgia: Mateusz Pakuła, scenografia i kostiumy: Marcin Chlanda, muzyka: Dominik Strycharski, premiera: 2 marca 2019

Wydawać by się mogło, że debiutancka powieść Masłowskiej z 2002 roku straciła na aktualności, a środowisko, jakie opisuje, jest reliktem początku wieku. W końcu dresiarze spod bloku, wszechobecne narkotyki, patriarchat i przemoc miały się skończyć wraz ze zbliżeniem się Polski do zachodnich standardów, czyż nie? Wystarczy jednak włączyć telewizor, aby przekonać się, że zmiany są tylko kosmetyczne.

Dlatego ochoczo wybrałem się na spektakl do Małopolskiego Ogrodu Sztuki. Za sprawą scenografa Marcina Chlandy sala teatralna stała się białą makietą pełną czerwonych róż, z kanciastym ni to ołtarzem ofiarnym, ni to wulkanem, ni to pomnikowym zniczem pośrodku.

Historia Silnego, dresiarza z blokowiska, głównego bohatera powieści, w spektaklu opowiadana jest przez sześć kobiet. Każda z nich jest

Silnym (i mężczyzną w ogóle) – każda z nich jest kobiecym typem widzianym z męskocentrycznej perspektywy, co widoczne jest od razu w kostiumach. Magda (Katarzyna Zawiślak-Dolny), typ księżniczki z disneyowskich bajek, paraduje w sukni na obręczy wyjętej z teatralnego magazynu, z przewieszoną białą szarfą. Arleta (Natalia Strzelecka) wypełnia stereotyp modnej zakupoholiczki: w kiczowatych srebrnych kozakach, żółtych rajstopach i różowej spódnicy. Nataszę (Marta Waldera) oliwkowa bomberka w połączeniu z mocnym charakterem zbliża do wyobrażenia maskulinistycznej *butch*. Emo-gotycki strój Andżeli (Anna Paruszyńska) wyłamuje się z kanonu blokowisk, ale wciąż jest „kobiecy" – gorset, czarna spódnica, makijaż i biżuteria w odpowiednim stylu. Krótka sukienka z białym kołnierzykiem u Ali (Karolina Kazoń) jest wariacją na temat fetyszu uczennicy, zwłaszcza że mężczyznom wokół niej chodzi tylko o seks. Każda z kobiet wygląda zatem inaczej, ale każda z nich nosi koronę czy diadem – symboliczne wywyższenie. Wszystkie tworzą przedziwny przekrój wizualny społeczności, gdzie „videoblogerki cwałują z popkami w upiornym korowodzie", jak napisała po premierze spektaklu (4 marca) na swoim profilu na Facebooku Dorota Masłowska. Zabieg wydaje się klarowny: oddanie kobietom opowieści o szowinistycznym, konsumpcyjnym, naspidowanym świecie Silnego. Czy tym samym spektakl staje się feministycznym głosem w polskiej patriarchalnej, męskiej narracji? I gdzie, w takim razie, sytuuje się aktualność tekstu i przedstawienia?

Dziewięćdziesięciominutowy spektakl składa się z zazwyczaj dwójkowych czy trójkowych sytuacji. Wszystkie aktorki przez cały czas znajdują się na scenie, a kiedy nie biorą udziału w danym fragmencie, zastygają gdzieś z tyłu, popijając wodę. Podawany przez nie tekst ma formę narracji powieściowej – wypowiedzi postaci przerywane są dopełnieniami narratora (czyli również aktorek). Scenki przełamuje dźwięk techno-gongu: momentalnie kończy się jedna sytuacja i zaraz tworzy się nowa. Dłuższe fragmenty muzyczne w stylu elektronicznym tylko kilkakrotnie stają się tłem lub przerywnikiem akcji. Wszystkie te zabiegi wytwarzają atmosferę sztuczności i dystansu wobec narracji.

Ta opowieść skonstruowana jest ze wszystkich ikonicznych fragmentów, jakie pamiętamy z powieści. Miłość Silnego do Magdy jest główną osią spektaklu. Reszta wątków, jak w powieści, raczej uzupełnia tę specyficzną, nacechowaną agresją i napięciem relację. „Dzień Bez Ruska", wielokrotne wymioty i rozdziewiczenie Andżeli, niekończące się wywody Ali czy słynny wypad do McDonald's ze słowami „lej tą kolę" oczywiście nie mogły zostać pominięte. Pięć aktorek często wychodzi z ram swojej głównej postaci – przypomina to czytanie performatywne. Jest jeszcze jedna aktorka (Marta Konarska), która przez większą część spektaklu siedzi na centralnej konstrukcji, ubrana w czarną żałobną suknię, trzymając szkielet godny licealnych sal biologicznych; w przedziwny sposób jest niemalże niedostrzegalna. To matka Silnego, pogrążona w starości i dystansie do świata syna. Najpewniej dla męskiego oka nie jest kobietą, dlatego jako jedyna ma czarny kapelusz z woalką zamiast korony – może to oznaczać, że matka sytuowana jest niżej niż kobiety „do poderwania". Poza jednorazowym przebudzeniem i wypowiedzeniem monologu, który ginie pomiędzy innymi słowami, postać ta nie wzbogaca szczególnie kobiecej perspektywy, dlatego jej obecność jest raczej symboliczna. Jeżeli celem twórców było wprowadzenie wszystkich bohaterek powieści na scenę, to zabieg dodania każdej z wyrazistych postaci pomniejszych epizodów – jak odgrywanie mężczyzn, którzy i tak częściej bywają wspominani niż przedstawiani – wydaje się chwytem niezbyt uzasadnionym.

Nie mogę oprzeć się wrażeniu, że strategie, na jakich oparto spektakl, nie zostały dostatecznie rozwinięte. *Wojna polsko-ruska* Świątka od początku uderza w widza szybkimi, soczystymi i wulgarnymi wypowiedziami i przerysowaniem. Aktorki wybuchają energią, która nigdy nie opada, a że potok słów jest właściwie jedyną warstwą dźwiękową, to szybko ta konwencja zaczyna wyczerpywać się i irytować. Z całą pewnością „ortopederaści", motyw długopisu z napisem „Zdzisław Sztorm" albo nieskładna podwórkowa polszczyzna śmieszą tak samo jak w czasach wydania powieści, jednak ich potencjał krytyczny zaciera się w nastawionym na operowanie formą spektaklu. Stąd moje wątpliwości. Czy usunięcie mężczyzn z pola widzenia i oddanie głosu kobietom tworzy bardziej niż w oryginale feministyczną i prześmiewczą opowieść o wypartych polskich osiedlowych duchach? Czy wprowadzenie artystyczno-sztucznego pola róż na białej makiecie (bieli i czerwieni z flagi narodowej) zmienia postrzeganie absurdu i chamstwa wpisanego w tekst *Wojny polsko-ruskiej*? Mam wrażenie, że słowa i inscenizacja są równie celowo szowinistyczne, a ich pierwotne znaczenie się nie zmienia – nałożona zostaje tylko kolejna forma, która, przy wyrazistej strukturze tekstu, nie staje się bardziej ironiczna. Chociaż pomysł na wrzucenie mężczyzn w sferę wyłącznie narracyjną i oddanie akcji kobietom wydaje się mieć ogromny potencjał, to trudno zrozumieć porzucanie czy stapianie się wątków z powieści. Spłaszczenie konfliktu „polsko-ruskiego" (obecnego tylko w warstwie tekstowej spektaklu), niewykorzystanie jego potencjału do wypowiedzi na temat ksenofobii czy narodowców i kiboli powoduje utratę połączenia ze światem pozateatralnym. „Dzień Bez Ruska" przecież koresponduje ze współczesnymi Marszami Niepodległości: oba są równie ksenofobiczne. Jeżeli innym celem twórców było uwidocznienie patriarchalnych relacji jako komentarza do sytuacji w kraju, to nie jest to w spektaklu wyraźnie podkreślone – w pewnym momencie wyczulenie na konserwatywną narrację względem kobiet zawartą w tekście i inscenizacji (tworzoną przez kobiety na scenie) słabnie, a to, co pozostaje, jest kolażem ironicznych gestów, prześmiewających tylko siebie. ■

KATARZYNA LEMAŃSKA

KOBIETA UPAŃSTWOWIONA

Katarzyna Lemańska – absolwentka edytorstwa i performatyki przedstawień UJ. Redaktorka w Instytucie im. Jerzego Grotowskiego i sekretarz redakcji „Performera". Współpracuje z portalami eCzasKultury i taniecPOLSKA.



Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu
Maria Pawlikowska-Jasnorzewska
BABA-DZIWO
reżyseria i choreografia: Dominika Knapik, adaptacja i dramaturgia: Tomasz Jękot, scenografia i kostiumy: Karolina Mazur, opracowanie muzyczne: Dominika Knapik i Mateusz Flis, premiera: 22 lutego 2019

Dramat Marii Pawlikowskiej--Jasnorzewskiej z 1938 roku przypomina *Opowieść podręcznej* Margaret Atwood. Kobiety zostały pozbawione praw obywatelskich, zdegradowane zawodowo, faworyzowane są rodziny wielodzietne, a zgodnie z najnowszą ustawą niezamężne, płodne kobiety mają być siłą zamykane w obozie, by dać ojczyźnie potomków. Reprodukcja jest przymusową dwuletnią służbą na rzecz zaludnienia kraju (kiedy Pawlikowska-Jasnorzewska pisała swój dramat, działalność rozpoczynał nazistowski Lebensborn). Inaczej niż w dystopii Atwood, w *Babie-dziwo* władzę dzierżą nie mężczyźni, ale panująca w Prawii dyktatorka Valida Vrana (Irena Wójcik). Jak w krzywym zwierciadle, w dramacie widoczne są mechanizmy oparte na seksizmie, mizoginii i mizoandrii, donosicielstwie, konformizmie i odbieraniu obywatelom prywatności. Dyktatorka często pojawia się w przebraniu – starej służącej Mariaty (w tej roli brodaty Wojciech Świeściak, który czyta też didaskalia sztuki) lub dostojnika kościelnego. Sztuka Pawlikowskiej--Jasnorzewskiej była jawną satyrą na faszyzm, a Valida – żeńskim wcieleniem dyktatorów XX wieku, figurą polityka internalizującego narzucane przez patriarchalne społeczeństwo wzorce władzy. W wałbrzyskim spektaklu charakterystyczny wąsik Hitlera noszą wszyscy bohaterowie[1], w czym dopatruję się ostrzeżenia, że za współczesnym wzrostem liczby zwolenników nacjonalizmu, antysemityzmu czy zjawisk związanych z tzw. nowym faszyzmem[2] nie stoi jeden przywódca, ale odpowiedzialni za to są wszyscy obywatele – nie tylko ci dający poparcie, ale także ci niewyrażający sprzeciwu.

Akcja spektaklu w reżyserii i choreografii Dominiki Knapik dzieje się w stolicy Prawii, w mieszkaniu bezdzietnej pary – sławnej niegdyś chemiczki Petroniki Selen-Gondor (Sara Celler-Jezierska) i zdegradowanego polityka Normana Gondora (Michał Kosela). Karolina Mazur zastąpiła precyzyjnie opisaną przez Pawlikowską--Jasnorzewską w didaskaliach scenografię pustą czarną przestrzenią, osłoniętą z trzech stron czarnymi zasłonami, przypominającą scenę iluzjonisty. Do zaznaczenia salonu-laboratorium Gondorów czy gmachu radia prawiańskiego służą rekwizyty: małe laboratorium z odczynnikami, które można zawiesić na szyi jak przenośny teatrzyk lalkowy, mównica z lupą zamiast mikrofonu. Aktorzy ubrani są w czarne stroje stylizowane na lata trzydzieste, pod nimi noszą jednoczęściowe czarne trykoty, służące też jako zakrycie twarzy w scenach pantomimicznych. Za sprawą tych zasłaniających tożsamość kostiumów i domalowanych czarnych wąsików postaci zostają odseksualizowane i zuniformizowane. Świat opisany przez Pawlikowską-Jasnorzewską jest państwem policyjnym, porównywanym przez autorkę do centralnie sterowanego mrowiska („Świat zamienia się w szare mrowisko […]. Oszalały matriarchat… owadzia aberracja…"[3]).

Do udziału w próbach spektaklu i wydarzeniach mu towarzyszących zaproszona została profesor Krystyna Duniec. W programie do przedstawienia twórcy przywołują inspirujący ich rozdział *„Baba-dziwo", czyli faszyści* z książki Duniec *Dwudziestolecie. Przedstawienia*, wydanej w ramach serii „Teatr Publiczny. Przedstawienia 1765-2015". Na poziomie scenariusza spektakl wiernie podąża za tekstem Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, jednak reżyserka w subtelny sposób odsyła do lektury wspomnianego rozdziału, omawiającego faszyzm lat trzydziestych XX wieku, który daje przedstawieniu polityczny kontekst. W przedstawieniu głos Duniec rozlega się podczas audycji Radia Prawia. Wykładowczyni użyczyła go pilotce Marfie Nelly, która w imię wolności, zamiast przymusowej rezygnacji z pracy, wybrała samobójstwo podczas ostatniego w karierze lotu. Poetycki opis pogrzebu, który mógłby być opisem pochówku Marfy, wybrzmiewa

fot. Bartek Warzecha

na scenie w wierszu *Pogrzeb infantki* Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej.

Tomasz Jękot przygotował bardzo dobrą adaptację. Chociaż dramat został znacznie skrócony, wyeliminowano niektóre sceny rodzajowe i zredukowano liczbę męskich postaci, w spektaklu poruszono najważniejsze wątki tekstu (dramaturg posłużył się wersją przygotowaną przez autorkę dla Teatru Miejskiego w Krakowie, a nie opublikowaną). Jękot włączył do tekstu wiersze Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej – m.in. w dopisanej przez siebie scenie seansu spirytystycznego, żartobliwym nawiązaniu do fascynacji poetki mediumizmem i duchami. Zakończenie wałbrzyskiego przedstawienia przebiega zgodnie z pierwszą wersją dramatu. Halima ponownie wiąże się z Kołopukiem Genorem (Mateusz Flis), który wcześniej porzucił narzeczoną dla tancerki i siostry Petroniki, Niniki, aby ratować ją przed przymusowym wcieleniem do Panien Prawii – reproduktorek.

Dramat Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej uruchomił wyobraźnię choreograficzną Knapik. Spektakl jest bardzo różnorodny pod względem formy. Aktorzy poruszają się jak w animacji poklatkowej – w zwolnionym tempie, kiwając się w przód i tył, z pewnym przerysowaniem gestów. Niczym w kabarecie lub występie mimów, zastygają bez ruchu, siadają na wyimaginowanych krzesłach, opierają się o niewidoczne stoły, np. pijąc herbatę w salonie Gondorów. Spektakl rozpoczyna się od muzyki Henryka Warsa do piosenki *Już nie zapomnisz mnie* z 1938 roku. Celowo przerysowane przez poetkę postacie, ożywione w teatrze przez świetny wałbrzyski zespół, nabierają wyrazistości już od pierwszej sceny, kiedy aktorzy, zgodnie z didaskaliami, prezentują spis postaci dramatu. Dorota Furmaniuk w podwójnej roli Halimy/Niniki świetnie oddaje – nie tylko sposobem artykulacji, ale także bardzo fizyczną grą, zamkniętą i otwartą pozycją ciała, balansowaniem między tłumioną a potęgowaną ekspresją – różnice charakterów swoich bohaterek: milczącej przez większość spektaklu Halimy i baletnicy Niniki, głośno mówiącej o niesprawiedliwości, która ją dotyka.

Tytułową babą-dziwo jest nie tylko Valida – ubrana w za duży męski mundur wojskowy, obwieszony medalami – w szerszym kontekście owa „dziwność” wyraża krytyczną opinię społeczeństwa o różnych podejściach kobiet do macierzyństwa. Pawlikowska-Jasnorzewska pokazuje skrajne postawy. Przedstawicielka władzy zmusza innych do prokreacji; tkwiąca w związku bez miłości, ambitna i oddana pracy naukowej Petronika walczy o prawo do bezdzietności; Agatika (Angelika Cegielska) jest matką czworga dzieci; Marfa popełnia samobójstwo; szukająca miłości Ninika ucieka od narzuconego macierzyństwa. W spektaklu Knapik decyzje bohaterek nie podlegają tak mocnej ocenie, jak w dramacie. Odpowiedzialność za dyskryminację kobiet spoczywa nie tylko na Validzie, ale na całym ustroju, rządzacym się patriarchalnymi, przemocowymi i krzywdzącymi zasadami, akceptowanymi przez ogół obywateli. Mnie po wałbrzyskim przedstawieniu nasuwa się oczywisty wniosek, że aby państwo działało sprawnie i na zasadzie równouprawnienia, niezbędne jest wspólne budowanie społecznej akceptacji dla autonomii kobiet i ich prawa decydowania o własnym ciele i życiu. Wprawdzie w Polsce nie ma, jak w Prawii, zakazu rozwodów, a bezdzietnym rodzinom nie odbiera się mieszkań, jednak współczesne prawo pod pewnymi względami jest podobnie surowe, np. w kwestii regulacji dotyczących aborcji czy *in vitro*, a państwo wspomaga finansowo tylko rodziny wielodzietne, z wyraźną dyskryminacją rodzin dzieci z niepełnosprawnościami lub samotnych rodziców.

Kiedy Valida zmusza Petronikę, której wcześniej odebrała możliwość zawodowej samorealizacji, do smażenia naleśników, ta obmyśla własny przepis – truciznę, dzięki której kompromituje przywódczynię (w chwili narkotycznego odurzenia Jej Macierzyńska Wysokość przyznaje się do kompleksów determinujących jej działania). Petronika, współczesna wiedźma i bojowniczka o wolność, podstępem odbiera Validzie władzę, po czym – sama zainteresowania jedynie nauką – przekazuje ją mężowi. Dramat kończy się więc przywróceniem patriarchatu. Układ sił między płciami nigdy się nie zmienia. Wprawdzie Valida przywłaszczyła sobie władzę, nie dzieląc się nią z innymi kobietami, ale sankcjonowanie męskiej dominacji odbywa się już na poziomie relacji Gondorów czy związków Kołopuka z Halimą i Niniką – niezależnie od tego, kto rządzi państwem. Dlatego Petronika puszcza mimo uszu słowa Normana: „A widziałaś ty kiedy autentyczną feministkę? Ja bo znam tylko feministów! Siebie między innymi”.

Spektakl jest bardzo ciekawą propozycją estetyczną, ale pozostawia niedosyt w kwestii autorskiej interpretacji. Dobrowolne odrzucenie przez Petronikę odpowiedzialności politycznej (zamiast roli bojowniczki, wybiera drogę uczonej), co odbywa się w ostatniej scenie dramatu w atmosferze ogólnego niezadowolenia z władzy kobiet, nie zostało skomentowane przez twórców spektaklu. A przecież mechanizmy polityczne (faszystowskie, opisywane przez Pawlikowską-Jasnorzewską, czy dzisiejsze tendencje nacjonalistyczne), niosą realne zagrożenia, o których należy mówić głośno: przemocowe działania ustawodawcze zmienić się mogą w przemoc fizyczną. ■

[1] Charakteryzacja przywodzi na myśl fragment piosenki Marii Peszek *Modern Holocaust*: „To nie jest tak że zło / To Hitler albo Stalin / Zło jest w każdym z nas / Zło robimy sami”.

[2] Używam tego terminu, odnosząc się do seminarium *Nowy faszyzm* z udziałem Joanny Tokarskiej-Bakir z 13 grudnia 2016 roku, w ramach rocznego cyklu *Pazurami i dziobem. Sztuka i demokracja* prowadzonego przez prof. Krystynę Duniec w Teatrze Powszechnym w Warszawie. Jego uczestniczki szukały odpowiedzi na pytanie o charakterystykę współczesnego nurtu faszystowskiego.

[3] Wszystkie cytaty za wydaniem dostępnym na: www.encyklopediateatru.pl/ksiazka/447/pdf.

MACIEJ GUZY

TAM, GDZIE W GARDEROBIE SZLAFROK I MASKA PRZECIWGAZOWA

Maciej Guzy – student wiedzy o teatrze UJ.

Teatr Polski w Bydgoszczy
Artur Pałyga
TRUMP I POLE KUKURYDZY
reżyseria: Paweł Łysak, scenografia: Robert Rumas, kostiumy: Konrad Parol, wideo: Tamara i Piotr Wyrzykowscy, muzyka: Stefan Węgłowski, światła: Robert Łosicki, współpraca artystyczna: Anna Włodarska,
premiera: 16 lutego 2019

Trump i pole kukurydzy to kolejny w ciągu ostatniego roku spektakl dotykający problemu zmian klimatycznych. Po *You are safe* Agaty Siniarskiej i *Ostatnim* Romualda Krężela, Paweł Łysak opowiada wielowątkową historię, w której obraz przyszłego świata, unieruchomionego między katastrofą a czasem po katastrofie, łączy się z wciąż niezażegnanymi problemami z przeszłości.

Niemal całą scenę wypełnia szklana, przypominająca skomplikowane terrarium konstrukcja, którą zaaranżowano na ciasne, ale w pełni wyposażone mieszkanie. Jest sypialnia z potrójnie piętrowym łóżkiem, mała kuchnio-jadalnia, garderoba, a nawet sauna i wypełniony roślinami zimowy ogród. To jednak wyraźnie zbyt mało dla dwóch lokatorów i czterech lokatorek, których po wejściu na salę zastajemy podczas przygotowywania wspólnego obiadu. Panuje przyjemna atmosfera, ale ścisk nie pozwala utożsamić tej sytuacji z towarzyskim spotkaniem wielkomiejskich *foodies*. Z czasem dostrzegamy także kolejne, niepokojące przedmioty, jak gdyby wyrwane z innego, apokaliptycznego porządku: między białymi szlafrokami wiszą dwie maski przeciwgazowe, każde pomieszczenie monitoruje niewielka kamera na podczerwień, a przed schodami prowadzącymi do wnętrza stoi stara baryłka na ropę. Spokój obecnych na scenie ludzi kłóci się z wrażeniem panoptycznego *reality show*, którego bohaterki i bohaterowie zostali przerzuceni w oddaloną o kilka lat przyszłość, aby spróbować przetrwać w świecie podjętych przez nas decyzji. Dom to w istocie schron, muzealny przetrwalnik – symulacja porządku z pierwszych dekad XXI wieku, w którą włączono elementy niezbędne do przetrwania w nowej rzeczywistości.

Po obiedzie dwaj mężczyźni wstają, zakładają ochronne kombinezony i z ciśnieniowym opryskiwaczem ruszają w kierunku publiczności. Nieprzyjemnie chłodna mgiełka pokrywa twarze widzek i widzów. Mogłoby się zdawać, że poprzez ten gest mamy stać się tytułową kukurydzą, ale tego typu metaforyka chyba nie jest konieczna. W końcu to, co jako ludzie wytwarzamy, nie krąży wokół ochraniającej nas bańki, inteligentnie zmieniając środowisko, ale prędzej czy później wraca i wnika w nas, podobnie jak krople pestycydów przedostają się do tkanek roślin. Takie rozumienie pierwszej sceny potwierdza zresztą jedna z bohaterek (Małgorzata Trofimiuk), która w trakcie zraszania prowadzi monolog o wszechobecnych połączeniach, obejmujących także człowieka. „Żywe drobinki kursują pomiędzy roślinami a tobą” – mówi. Jej mistycyzująca wypowiedź podbija odrealniony, oniryczny charakter pierwszej sceny. To swego rodzaju przywódczyni, szamanka, prezentująca antyracjonalną wizję przetrwania w nowych warunkach i głosząca konieczność redefiniowania relacji łączącej człowieka z tym, co dotychczas uważał za podporządkowane sobie otoczenie. Jednak jej podejście do postępującej katastrofy nie będzie jedynym.

Gdy obaj mężczyźni wracają do szklanego bunkra, okazuje się, że pochodzą oni z zupełnie innego porządku. W tym postświecie pojawili się dopiero przed chwilą i sprawiają wrażenie zaskoczonych sytuacją, w której ich władza nie jest oczywista. To Donald Trump i jego doradca (Mateusz Łasowski, Damian Kwiatkowski), do których po raz pierwszy dociera świadomość zaszłych zmian. Skoro świata w kryzysie nie można już bagatelizować,



Damian Kwiatkowski, Mateusz Łasowski; fot. Natalia Kabanow

to oczywiście należy poddać go kolonizacji i wytworzyć sprawiedliwe reguły współżycia, a jakże, wyłącznie ludzkiego. Zatem, po pierwsze: „jest demokracja" – amerykański prezydent ze swoim towarzyszem zaczynają na nowo aranżować świat. Ich próba spotyka się jednak z pobłażliwą reakcją kobiet, co ustanawia, pozornie znamienną dla całego spektaklu, opozycję męskiego – reprezentującego minione – i kobiecego, antycypującego zmianę. Niestety, zarysowanie upłciowionej granicy nie jest do końca przekonujące, a jego sens zatraca się w dalszej, dość chaotycznej dramaturgii spektaklu.

Historia wspomnianych reprezentantów antropocentrycznego, skapitalizowanego patriarchatu ulega rozszczepieniu na dwa przeplatające się wątki, grane przez tych samych aktorów. Do amerykańskiego prezydenta dołącza żona Melania (obsadzenie w tej roli Kwiatkowskiego nie otwiera pola dla dalszej krytycznej refleksji, a sposób jej przedstawienia momentami budzi wątpliwości z powodu swej dość stereotypowej infantylizacji), a pomiędzy kolejnymi scenami z ich udziałem pojawia się kolejny duet – tym razem niezbyt rozgarniętych „złych białych facetów", jak sami siebie dumnie określają. Postawy obu par są kompromitujące. Trump to paranoik, który pod wpływem botanicznego artykułu z „Newsweeka", próbuje inwigilować porozumiewające się między sobą sadzonki kukurydzy, aby wykryć uknuty przez nie spisek. Niekiedy wykrzykuje pod adresem roślin groźby, a czasem tropi je z imitacją miecza świetlnego. Pozostała dwójka zdaje się w ogóle nie zauważać przemian w pojmowaniu rzeczywistości, a zainteresowana jest jedynie przywróceniem starego porządku. Ich reakcyjne podejście jest jednak ostentacyjnie trywialne i zamyka się w sferze czystego fantazmatu. Co pewien czas wychodzą w stronę publiczności w szlafrokach, z tępymi nożami w dłoniach, i jedyne, na co ich stać, to rozmowa o wysłaniu wszystkich wegańskich miłośników *slow life* na Marsa. Mogłoby się wydawać, że to ironiczne spłycenie ma niejako zamknąć dyskusję nad genezą kryzysu, aby przekierować uwagę na nową wizję jego rozwiązania, stworzyć przestrzeń dla odmiennej perspektywy, której zmiana wydaje się kluczowym wyzwaniem współczesnego ekoaktywizmu. Tu jednak pojawia się problem, bowiem zainicjowana na wstępie opozycja wobec skompromitowanego męskiego spojrzenia każe doszukiwać się owej alternatywy w działaniach pozostałych czterech kobiet. A te są mało wyraziste. Trudno powiedzieć, aby łączyła je jakaś wspólna strategia oporu. Bodaj najwyraźniejsze stanowisko zajmuje wspominana „szamanka": okazuje się byłą ichtiolożką, której przestała wystarczać zhierarchizowana relacja z „przedmiotem badań". Teraz próbuje rozmawiać z zachowanymi w domowym ogrodzie roślinami, albo podaje towarzyszom i towarzyszkom łyżkę, aby spojrzeli na siebie w zniekształconym, płynnym odbiciu i dzięki temu ulegli przemianie. Niestety, jej schematyczna postawa razi powierzchownością i infantylizmem. „Szamanka" jest uosobieniem wyobrażeń ludzi uważających zwrot ekologiczny za niepoważną fanaberię, a nie kimś, kto miałby do zaproponowania realną alternatywę.

Szybko okazuje się, że *Trump i pole kukurydzy* nie daje okazji do podjęcia ćwiczeń z przyjmowania alternatywnych perspektyw, nie prowokuje publiczności do odmiennego postrzegania nie-ludzkiego i odkrywania własnego uwikłania, o którym Timothy Morton pisze: „całe moje fizyczne bycie schwytane jest w siatkę" (Morton, 2018, s. 249). Bydgoskie przedstawienie to raczej próba uporania się ze złożonością epoki antropocenu, a nie poszukiwanie narracji postantropocentrycznej. Następujące po sobie sceny to kolejne odsłony katastrofy ekologicznej, której symptomy nie zawsze są ze sobą kojarzone. Twórczynie i twórcy przywołują różne konteksty i deformują je, chcąc uwidocznić szereg paradoksów świata drugiej dekady XXI wieku. Schron przestaje być wyłącznie terrarium z ostatnimi przedstawicielami ludzkiego gatunku, a staje się miejscem splotu tych sił, które człowieka tam właśnie zaprowadziły. Dystopijna przyszłość gwałtowanie miesza się z tym, co teraźniejsze.

Znaczna cześć spektaklu poświęcona jest elementom kolonialnej geopolityki zachodniego świata, podbudowanej mieszanką arogancji i hipokryzji. Pojawia się zupełnie nowa historia kobiety (Małgorzata Witkowska), która opowiada o swojej podróży do Burkina Faso, gdzie pod wpływem spotkania ze śmiercią zmieniła swoje życie i zaczęła walczyć o rozwój polityki humanitarnej i migracyjnej. Aktywistka prowadzi korespondencję z kancelarią Prezydenta RP (rzecz jasna, spotykając się z niezrozumieniem i ignorancją), a także marzy o prezydentce Bydgoszczy, która założyłaby obóz dla uchodźców na placu przed teatrem. Oczywiście krytyka jest tu obopólna – cios skierowano zarówno we władze, dosłownie wypinające się na przedstawiane przez nią problemy, jak i w samą kobietę, która reprezentuje model pop-aktywizmu, będący w istocie opowiadaniem siebie w stanie histerycznego przejęcia, produkcją samozadowolenia z działania w imię dobra. Choć obecność tego wątku może zaskakiwać, uważam, że jest on interesujący. Afryka to jeden z kolejnych węzłowych punktów, w którym język katastrofy ekologicznej przekształci się w to, odnośnie czego Europejczycy o wiele chętniej używają określenia „zagrożenie". O ile łatwo pozostać w „bezpiecznym" oddaleniu od topniejących lodowców i zmniejszającej się populacji gatunków, o tyle wzrost średniej temperatury na drugim co do wielkości kontynencie świata, utrudniający produkcję żywności i generujący kolejne konflikty zbrojne, wzmocni skalę procesów migracyjnych do poziomu, jaki obecnie trudno sobie wyobrazić. Niestety, w bydgoskim spektaklu brakuje ciągłości dramaturgicznej, która powiązałaby kwestię kryzysu klimatycznego z polityką migracyjną. Oba dyskursy funkcjonują niejako obok siebie, a związki między nimi pozostają niewidoczne. Łączy je tylko przekonanie o trudnościach w znalezieniu języka, który umożliwiłby wyjście z pogłębiającego się impasu.

Z tym wiąże się zresztą kolejna wątpliwość. Przyjęta w przedstawienia strategia krytyczna sprawia wrażenie wtórnej i nieadekwatnej do podjętego tematu. Katastrofa ekologiczna została sportretowana jako kolejna paląca kwestia społeczna, która poddaje się obiektywnemu sproblematyzowaniu. Znane z rzeczywistości postawy zyskują swoją sceniczną reprezentację, a następnie są ze sobą konfrontowane w niemal dialektyczny, choć podszyty ironią sposób (co zwykle kończy się sprowadzeniem ich do absurdu). Twórczynie i twórcy oraz publiczność mogą dzięki temu zachować zewnętrzną, oceniającą pozycję, co stoi w radykalnej sprzeczności z coraz głośniejszymi propozycjami myślenia ekologicznego, w którym człowiek nie unosi się ponad kryzysem, doskonale dostrzegając każdy jego aspekt, a spada w samo jego centrum i jest zmuszony do nauczenia się siebie samego od nowa. Nieuchronnie prowadzi to do pytania: czy nieuwzględnienie przeobrażeń w wizji podmiotowości człowieka, nawet pomimo krytyki jego destrukcyjnej działalności, nie stanowi luki w wyjściowych założeniach? Czy forma abstrahująca od przekierowania uwagi na to, co nie-ludzkie, wciąż może być produktywna?

Trump i pole kukurydzy pozostawia odbiorcę z wrażeniem, że chciałoby się pójść o krok dalej – wejść na pole eksperymentu, w którym język nowego ekoaktywizmu wykorzystałby specyfikę teatru. Twórczynie i twórcy spektaklu podążają jednak drogą kumulowania kolejnych kontekstów i wieloaspektowego opisywania problemu, co, w moim przekonaniu, nie spełnia swojej roli w kontekście trwającego kryzysu. A szkoda – w końcu problem wciąż się pogłębia, a Trump jeszcze nie zamienił się w popcorn, jak w finale bydgoskiego przedstawienia. ■

Bibliografia:
Morton, Timothy, *Lepkość*, przeł. A. Barcz, „Teksty Drugie" 2018 nr 2.

fot. Dariusz Kozłowski/AFA

KATARZYNA WALIGÓRA

„LALKI SIĘ ZMIENIAJĄ"

Katarzyna Waligóra – doktorantka na Wydziale Polonistyki UJ.

Akademia Sztuk Teatralnych w Krakowie filia we Wrocławiu
SŁABY ROK
reżyseria: Martyna Majewska, muzyka: Dawid Majewski, scenografia: Anna Haudek, kostiumy: Artur Mazur, projekcje: Piotr Bartos, choreografia: Magda Marcinkowska, premiera: 12 kwietnia 2019

Zaczyna się od egzaminu wstępnego. Kobiety i mężczyźni ubrani w marynarki siedzą na scenie na białych postumentach różnej wysokości. Na środku, także na postumencie, leży mała biała lalka stolikowa. Na ekranie z tyłu pojawia się napis informujący, jakie wydarzenie oglądamy. Wyczytane zostają kolejne nazwiska, a wezwana osoba z pomocą lalki ma odegrać polecenia wydawane przez pozostałych, wcielających się w grono



pedagogiczne. „Proszę podejść bliżej i pokazać buzię. Dziękuję, wszystko już wiemy" – słyszy jedna z kandydatek, a egzaminujący za jej plecami dyskutują o tym, czy nada się do szkoły. „Za duża" – pada wreszcie i ten komentarz kończy rozważania. Inna dziewczyna proszona jest o to, żeby nakrzyczeć na pedagogów, ale za każdym razem, kiedy ma przystąpić do zadania, ktoś jej przerywa. Wreszcie nie wytrzymuje napięcia i zaczyna płakać; zostaje wyśmiana. Następna kandydatka ma zbliżyć się do wykładowcy na taką odległość, by ten mógł zajrzeć jej w dekolt. Także mężczyźni otrzymują absurdalne polecenia, są prowokowani i wyśmiewani. Kandydaci i kandydatki są również infantylizowani – egzaminujący zwracają się do nich używając zdrobnień („pani Martynko", „pani Karolinko"), a polecenia przedstawiają tonem, jakiego zazwyczaj używa się w stosunku do kilkuletnich dzieci. Scena otwierająca spektakl dyplomowy IV roku wrocławskiego Wydziału Lalkarskiego Akademii Sztuk Teatralnych bazuje, jak możemy się domyślać, na wspomnieniach tworzących go aktorek i aktorów. W *Słabym roku* z pomocą reżyserki Martyny Majewskiej dokonują rozliczenia ze szkołą, w której uczyli się przez ostatnie cztery lata.

Znaczący jest już sam tytuł: występujący na scenie zostali na uczelni sklasyfikowani jako słaby rok. Podobno w ten sposób przedstawiono ich nawet reżyserce dyplomu przed przystąpieniem do pracy nad spektaklem. Pierwsza, bardzo mocna scena, parodiująca (a może tylko odtwarzająca?) egzamin wstępny, mówi coś nie tylko o sposobie, w jaki zostaje się bądź nie studentem lalkarstwa. Dzięki temu, że aktorzy odgrywają na zmianę członków komisji egzaminacyjnej i kandydatów (w tej scenie, jak zresztą w całym spektaklu, występują pod własnymi nazwiskami), sekwencja odsłania utrwalenie konserwatywnych norm i zachowań w szkole teatralnej. Pedagodzy to przecież zwykle niegdysiejsi studenci, którzy prawdopodobnie doświadczyli podobnego traktowania. Scena egzaminu to preludium do przedstawienia, które zostaje podzielone na dwie części (ich tytuły wyświetlone zostają na ekranie). W pierwszej występujący na różne sposoby starają się odpowiedzieć na pytanie: „Jak rodzi się artysta?"; w drugiej opowiadają o marzeniach, które ich ukształtowały.

Doświadczenia osobiste ulokowane są w przedstawieniu w szerokiej perspektywie refleksji nad społecznym postrzeganiem artystów i ich funkcjonowaniem w sieciach ekonomicznych i kulturowych zawiłości świata sztuki. Aktorzy chętnie posługują się kpiną i ironią. Na przykład: jedna z pierwszych prób odpowiedzi na pytanie, jak rodzi się artysta, to opowieść o przebiegu porodów, w wyniku których stojący na scenie przyszli na świat. Chwilę później odegrana zostaje sekwencja, w której Martyna Matoliniec zabiera pozostałych uczestników do galerii sztuki i przedstawia im trzy dzieła. Po pierwsze, kobietę i mężczyznę, którzy, choć prywatnie są sobie chyba niechętni (możemy to wnioskować po ich gestach i minach), na potrzeby widzów w każdej chwili są gotowi odegrać z wyraźnie udawaną pasją scenę miłosną z *Romea i Julii*. Po drugie, rzeźbę będącą, jak tłumaczy Matoliniec, kałem artysty oblanym złotem. Po trzecie, nagie ciało (odgrywane przez jedną z aktorek stojącą do widzów tyłem, z twarzą zakrytą kartonowym pudłem). „Widzowie" oprowadzani przez aktorkę także noszą na głowie białe kartonowe pudła, eksponaty oglądają z zainteresowaniem, ale ostatni wzbudza ich opór. Kolejno ściągają pudła i pytają, czy pokazywane ciało jest dobrze traktowane, czy jest opłacane i czy ma przerwy w pracy. I chociaż Matoliniec udziela uspokajających odpowiedzi i zapewnia, że ciałem opiekuje się specjalna agencja, decydują się na akcję ratunkową – cichaczem wynoszą nagą dziewczynę za kulisy. Wszystkie trzy dzieła możemy traktować jako ironiczny komentarz do uprawiania zawodu aktora, ale też pytanie o to, jakie są granice podmiotowości performera. Czy aktor to tylko ciało i czy to możliwe, że udaje mu się po prostu odgrywać zadane treści, bez względu na osobiste odczucia i poglądy?

Jeśli tak, to z marnym skutkiem – zdaje się mówić Joanna Sobocińska w innej scenie. Zakłada w niej blond perukę z krótkim warkoczem i, siedząc sztywno, recytuje fragment listu Agnieszki Osieckiej do Jeremiego Przybory. Chociaż list jest miłosnym wyznaniem poetki, która zwierza się adresatowi, że nigdy nikogo nie kochała tak jak jego, twarz, ciało i głos Sobocińskiej pozostają niewzruszone, mechaniczne i beznamiętne. Po chwili recytacja płynnie przechodzi w wyznanie młodej aktorki, która skarży się, że nudny i staroświecki tekst poetki nie jest materiałem na dobrą rolę dyplomową. Żaden dyrektor teatru nie zainteresuje się przecież „aktorką, która tak średnio mówiła ten monolog z Osieckiej". Następnie Sobocińska zrywa z głowy perukę i już normalnym, pełnym emocji głosem, zaczyna deklarować, że jest średnią aktorką. Średnią znaczy taką, której zdarza się zagrać świetnie, ale która zwykle gra tylko poprawnie. Średnią, czyli taką, przed którą nie stoi wielka kariera. Świadome rozgrywanie autoironicznego tematu przewrotnie udowadnia, oczywiście, że Sobocińska jest aktorką bardzo dobrą (to zresztą jedna z najlepszych ról w całym dyplomie), ale podjęty temat znowu uruchamia ważne pytania. Na przykład: ilu absolwentów szkół teatralnych znajduje pracę w teatrach? Ilu z nich zdarza się grać ważne role? Jaki jest los średnich aktorów, wiecznych epizodystów, których nazwiska z trudem przypominają sobie nawet wierni widzowie danego teatru?

Do ich sytuacji odnosi się w swojej scenie także Łukasz Zubrzycki. Gra aktora, który zostaje poproszony o udzielenie wywiadu w telewizji. Dziennikarka, zastygła w pozie Elżbiety Jaworowicz, kolejne pytania zadaje głosem, który przypomina brzmienie komputerowego symulatora mowy. Wszystkie są tak samo banalne, ale Zubrzycki długo zachowuje nieadekwatny do sytuacji entuzjazm. Żywo gestykuluje, odpowiada, spacerując tam i z powrotem, zmienia głos, robi miny – występ w telewizji zdarza się przecież rzadko, więc dostarcza silnych emocji.

I trzeba się nim cieszyć, nawet jeśli wymaga powtarzania po raz kolejny komunałów, że w tym zawodzie talent nie wystarczy, że potrzebna jest ciężka praca. Kiedy Zubrzycki zostaje poproszony o opisanie studiów na wydziale lalkarskim, przyrównuje je do doświadczenia lekkoatlety, który musiałby brać udział w zawodach rozgrywanych po ciemku. Bez punktów odniesienia i odpowiednich wskazówek nie jest pewien, czy za chwilę się przewróci, czy może zajmie pierwsze miejsce.

Dość enigmatyczna metafora zaprezentowana przez Zubrzyckiego nabrała znaczenia dzięki wydarzeniom, które rozegrały się po premierze spektaklu. Jeden z pierwszych pokazów *Słabego roku* rozpoczął się z dużym opóźnieniem – na portalu Facebook natychmiast zaczęła krążyć informacja, że szkoła teatralna nakazała wstrzymanie przedstawienia, ale widzowie domagali się prawa do obejrzenia dyplomu i w końcu przychylono się do ich żądań. Następnego dnia Akademia Sztuk Teatralnych – także na Facebooku – opublikowała oświadczenie, że problem, który zadecydował o opóźnieniu, dotyczył jedynie kwestii praw autorskich do tekstów wykorzystywanych w przedstawieniu i został rozwiązany. Mimo zapewnień, że szkoła udziela spektaklowi pełnego wsparcia, szybko wybuchła kolejna kontrowersja: *Słaby rok* decyzją władz uczelni został wycofany z udziału w Festiwalu Szkół Teatralnych w Łodzi. Jako przyczynę podano „niespełnianie wymogu regulaminowego festiwalu, którym jest zaprezentowanie specyfiki Wydziału przez pretendujący do uczestnictwa spektakl dyplomowy" (*Komunikat Rady Pedagogicznej…*, 26 IV 2019). Udział lalkarzy i tancerzy w wydarzeniu jest możliwy od zaledwie trzech lat. W 2014 roku studenci Wydziału Sztuki Lalkarskiej Akademii Teatralnej i studenci Wydziału Teatru Tańca ówczesnej Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Krakowie (dziś Akademii Sztuk Teatralnych) wystosowali dwa listy otwarte, w których domagali się prawa do prezentacji swoich dyplomów na Festiwalu Szkół Teatralnych. Przypominali, że szans na udział w festiwalu zostali pozbawieni w 1997 roku, i oświadczali, że nie rozumieją i nie akceptują takiego stanu rzeczy. Ich głosy zostały wysłuchane dopiero w 2017 roku i zapewne wpływ na to miał fakt, że tymczasem zmieniły się władze uczelni. Spektakle dyplomowe powstałe na wydziałach innych niż aktorskich na Festiwalu Szkół Teatralnych prezentowane są jednak tylko w nurcie off, czyli poza konkursem. Ale dla studentów jest to wciąż szansa na pokazanie swoich prac szerszemu gronu odbiorców, a więc potencjalnie także na zainteresowanie sobą reżyserów i dyrektorów teatrów.

Kiedy podjęto decyzję o tym, że *Słaby rok* nie spełnia kryteriów regulaminowych festiwalu, studenci odpowiedzieli listem, w którym wypunktowali wszystkie techniki teatru formy, które wykorzystują w spektaklu (zob.: *List otwarty dyplomantów Wydziału Lalkarskiego AST*, 23 IV 2019). Rzeczywiście, w przedstawieniu zobaczyć możemy nie tylko przykłady animacji lalki i przedmiotu, elementy teatru cieni, gry z użyciem maski, ale także niezwykłą fizyczną sprawność aktorów, ich znakomite techniczne przygotowanie do pracy z różną materią i w różnym typie teatru. W obronie *Słabego roku* głos zabrali, między innymi, aktorka Alina Czyżewska (zob.: *Nie wierzę Dorocie Segdzie*, 30 IV 2019) i reżyser Jakub Krofta (zob.: *List otwarty do Marka Waszkiela*, 25 IV 2019). Oboje wytykali nielogiczne oczekiwania stawiane studentom lalkarstwa i pytali o to, kto i w jaki sposób decyduje o uznaniu spektaklu za mniej lub bardziej „lalkowy". Oczywiście, pojawiły się domysły, że ze względu na zawarte w przedstawieniu komentarze na temat kształcenia w szkole teatralnej spektakl jest niewygodny dla władz uczelni, a wycofanie go z udziału w festiwalu jest formą cenzury. Akademia Sztuk Teatralnych stanowczo protestowała przeciwko takiej interpretacji swoich decyzji (zob. np.: *Rektor Dorota Segda odpowiada dyplomantom*, 25 IV 2019). Twórcy i twórczynie *Słabego roku* zapowiedzieli, że zorganizują w Łodzi dwa protestacyjne performanse. Ostatecznie jednak nie musieli tego robić, bo spektakl został przywrócony do programu festiwalu.

Wrocławski dyplom otworzył zatem przestrzeń ważnej dyskusji nad oczekiwaniami stawianymi lalkarzom i lalkarstwu. *Słaby rok* to świadoma wypowiedź artystyczna, w której techniki teatru formy poszerzają możliwość dramatycznej ekspresji. Dzięki temu spektakl pozwala co najmniej podać w wątpliwość zasadę, że dyplomy lalkarskie są diametralnie różne od prac przygotowanych przez studentów innych wydziałów i z tej racji powinny być prezentowane w nurcie pozakonkursowym. Młodzi aktorzy są świadomi, że wybierając wydział lalkarski, będą mieli trudniejszą drogę – nie bez przyczyny w przedstawieniu tak często na różne sposoby wymieniają swoje nazwiska, ironicznie podkreślając w ten sposób, że muszą bardziej się starać, żeby ktoś zwrócił na nich uwagę.

Słaby rok to, oczywiście, także spektakl dyplomowy w pełnym tego słowa znaczeniu, a więc realizujący typową, nużącą, ale potrzebną strukturę, w której każdy wykonawca musi mieć swój czas na zaprezentowanie się. Nie wszystkie sceny są równie dobre, a całemu przedstawieniu czasem brakuje dramaturgicznej sprawności. Sekwencje opowiadające o kondycji aktora, wyzwaniach stojących przed lalkarstwem czy komentujące jakość kształcenia wybrzmiewają bardzo mocno. Umieszczone są jednak obok scen podejmujących zupełnie inne tematy (jak choćby funkcjonowanie sztuki w muzeach czy artystyczne techniki patrzenia), tylko luźno powiązane z wcześniej wymienionymi, co prowadzi do rozmydlenia przekazu. Nie zmienia to jednak faktu, że w tym dyplomie każdy z aktorów ma coś ciekawego do powiedzenia, że wspólnie formułują świadome, klarowne komunikaty, a w swoim pierwszym spektaklu dają świadectwo inteligencji, odwagi i niezależności. W ostatniej scenie dyplomanci ze swoich ciał formują górę, na szczycie której umieszczona zostaje ta sama mała lalka stolikowa, której używali w czasie odgrywania egzaminu. Lalka

nie ma twarzy, a animująca ją aktorka, Matylda Matuszak, jest doskonale widoczna. Zamykające spektakl słowa są nie tylko świetną pointą, ale też wyrażonym zawczasu głosem w dyskusji, którą *Słaby rok* miał dopiero zainicjować: „Mogę powiedzieć to, co już dawno powinno paść z tej sceny. Lalki się zmieniają, lalki już nie są lalkami, które sobie wyobrażacie. Przekraczają wyobraźnię, już dawno nie mają kija w dupie. Są obiektami, są obrazem i ruchem, kompozycją. […] Już nie chowamy się w czerni. Jesteśmy LOVE & HATE. Złamanymi marzeniami i wstydliwą fascynacją. Zapierdalaniem za parawanem i przepoconą maską. Upokorzeniem dla efektu". ■

Bibliografia:
Czyżewska Alina, *Nie wierzę Dorocie Segdzie. Sprawa odwołania spektaklu „Słaby rok" z FST w Łodzi*, blog Nic do ukrycia, 30 IV 2019, http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/274671.html [dostęp: 19 V 2019].
Komunikat Rady Pedagogicznej Wydziału Lalkarskiego w sprawie udziału spektaklu „Słaby rok" w Festiwalu Szkół Teatralnych, 26 IV 2019, http://www.ast.wroc.pl/komunikat-rady-pedagogicznej--wydzialu-lalkarskiego-w-sprawie-udzialu--spektaklu-slaby-rok-w-festiwalu-szkol--teatralnych-w-lodzi [dostęp: 19 V 2019].
Krofta Jakub, *List otwarty do Marka Waszkiela*, e-teatr.pl, 25 IV 2019, http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/274414.html [dostęp: 19 V 2019].
List otwarty dyplomantów Wydziału Lalkarskiego AST, e-teatr.pl, 24 IV 2019, http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/274290.html [dostęp: 19 V 2019].
Rektor Dorota Segda odpowiada dyplomantom, e-teatr.pl, 25 IV 2019, http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/274437.html [dostęp: 19 V 2019].

KATARZYNA NIEDURNY

PANNY Z WILKA CZYTAJĄ IWASZKIEWICZA

Katarzyna Niedurny – teatrolożka, recenzentka, dziennikarka. Publikowała między innymi w „Dwutygodniku", „Didaskaliach", w portalu Onet.pl.

Narodowy Stary Teatr w Krakowie
Jarosław Iwaszkiewicz
PANNY Z WILKA
adaptacja: Agnieszka Glińska i Marta Konarzewska, scenografia: Monika Nyckowska, kostiumy: Jagna Janicka, muzyka: Igor Nikiforow, Jerzy Rogiewicz, reżyseria świateł: Jacqueline Sobiszewski, wideo: Franciszek Przybylski, premiera: 1 marca 2019

„Lato się we mnie przełamało[1] – powiedział Wiktor Ruben, wypowiadając tym samym najsłynniejszą kwestię z opowiadania Jarosława Iwaszkiewicza. Stojąc na balkonie dworku Wilko, Ruben uświadomił sobie, że wszystko to, co sobie wyobrażał, wszystkie założenia, które poczynił w stosunku do wakacyjnego wyjazdu, były chybione. A zakładał bardzo dużo. Wydawało mu się, że po piętnastu latach nieobecności, jako człowiek dojrzały, z wiedzą trzydziestokilkulatka, może wrócić w swoją przeszłość: w nasyconą niespełnionym erotyzmem krainę młodości, w której czas się zatrzymał, i tam wykorzystać niewykorzystane szanse, zrewidować dawne nadzieje, wyjaśnić to, co wtedy było niedopowiedziane. „To było jakieś cielęce szczęście, a teraz stałem się dojrzałym mężczyzną i potrafię zrealizować to, co wtedy było szkicem" – mówił. Tymczasem nic już nie było takie samo. Inny był już Wiktor, chociaż obraz jego dwudziestoletniego stopił się z krajobrazem Wilka, inny był już kraj po wielkiej wojnie, inne wreszcie były spotkane przez niego wtedy kobiety, które już dawno przestały być pannami.

W opowiadaniu Iwaszkiewicza dotkliwie odczuwa to Wiktor, który surowym okiem ocenia dawne przyjaciółki. Wiktor wraca i opisuje Julcię („Nie, to zupełnie kto inny, te ruchy pełne powagi, ten gest godny, jak gdyby zakasywała rękawy, śmiech wesoły, ale opanowany, ten spokój rozlany w każdym poruszeniu. To nie była dawna Julcia"), Kazię („Poważna, chuda, najbrzydsza Kazia, zawsze gospodarna"), Jolę („Puszcza się po prostu. Nie sprawiło mu to określenie żadnej przykrości ale też było jak gdyby wykreśleniem Joli z programu"), Zosię („Wszedł tam i zobaczył znowuż Zosię, leżącą na kozetce, sytą i białą, pomyślał, że i ta też była skłonna do otyłości"). Nie dostaje się jedynie zmarłej Feli, która dzięki śmierci mogła pozostać taka, jaką Wiktor sobie wyobrażał, oraz najmłodszej, Tuni, która w czasie pierwszych wizyt Wiktora była jeszcze dzieckiem, a teraz pozostała jedyną „panną na wydaniu" w domu.

Agnieszka Glińska w *Pannach z Wilka* w Starym Teatrze chce odwrócić tę sytuację. Celem spektaklu wydaje się rozbrojenie schematu narracyjnego, w którym intelektualnie zdystansowany mężczyzna rości sobie prawo do oglądania kobiet, opowiadania o nich i formułowania powierzchownych opinii na ich temat. W przedstawieniu to bohaterki przejmują opisujące je słowa. Zdania Wiktora, powtarzane przez nie



z mocną ironią, mają przestać świadczyć o mieszkankach Wilka, a zacząć mówić o charakterze mężczyzny.

Spektakl zostaje podzielony na kilka, podobnych do siebie w schemacie, części. Każdą z nich rozpoczyna okrzyk Tuni (Natalia Kaja Chmielewska): „Jezus Maria, pan Wiktor przyjechał!" i wejście mężczyzny do domu po piętnastu latach nieobecności, spowodowanej wojną i obowiązkami dorosłości. W czasie spotkania z mieszkankami Wilka okazuje się, że Wiktor przez wszystkie lata był tam pamiętany i chętnie wspominany, a wyobrażenie jego jako dwudziestolatka trwa we dworze dzięki wspomnieniom jego dawnych przyjaciółek. Po tym wstępie każdą część przejmuje jedna z sióstr, która toczy własną opowieść o wspomnieniach, Wiktorze i sobie samej. Te historie w dużej mierze są oparte na dosłownych cytatach z prozy Iwaszkiewicza, czasem uzupełnianych przez adaptatorki, Agnieszkę Glińską i Martę Konarzewską, które wyostrzają formułowane przez Rubena opinie.

Same „panny" wydają się zdziwione tym, co mówią. Zdumione, powtarzają zdania z książki, tak jakby pytały: czy to naprawdę ja, czy to o mnie; nie dają wiary prostym i okrutnym opisom, które powtarzają z dużą ironią i poczuciem humoru. To zadanie sceniczne świetnie realizują grające w spektaklu aktorki. Szczególnie Dorota Segda (Julcia), Anna Radwan (Kazia) i Ewa Kaim (Jola), które, mówiąc zdaniami Iwaszkiewicza, potrafią jednocześnie pokazać swój dystans wobec nich, zawrzeć przymierze z publicznością, stworzyć wspólnotę, która może wyśmiać Rubena. Obnażenie małych śmieszności w narracji, pokazanie okrucieństwa wypowiadanych zdań oraz stworzenie bohaterkom możliwości ich wykpienia – to największe zalety spektaklu, które dają dużą przyjemność oglądającym. Dalej jednak sytuacja się komplikuje.

W każdej z części, oprócz próby takiej zdystansowanej lektury, pojawiają się również refleksyjne rozmowy sióstr z Wiktorem, a także monologi bohaterek – oparte na cytatach z opowiadania, znacznie rozwiniętych przez adaptatorki. Niestety, po obejrzeniu tych scen, wciąż każdą z kobiet oraz opis towarzyszących jej problemów zawrzeć można w jednym sformułowaniu. Julcia to starzejąca się piękność, Kazia – intelektualistka lesbijka, Jola jest piękna i rozwiązła, Zosia (Paulina Puślednik) to sfrustrowana młoda matka, Tunia wreszcie – nieokiełznana i niewinna. Podejmowane próby charakterystyki bohaterek oraz sposób, w jaki one same o sobie opowiadają, wynika bezpośrednio ze sformułowanych przez Wiktora ocen. Julcia wyśmiewa opisy oznak jej starzenia się oraz zdziwienie Wiktora, że jej ciało nie jest już ciałem nastolatki, ale potem, na osobności, rozpacza z tego samego powodu, którego niedorzeczność wcześniej wskazała. Tak jakby niewłaściwy był tylko sposób formułowania przez Wiktora opinii, ale ich zawartość pozostawała trafna. Ruben przyjechał, spojrzał na bohaterki i po kilku minutach obcowania z nimi już potrafił wskazać, co jest ich najgłębiej ukrywanym problemem i bolączką. Mądra Kazia, której inteligencja, jak mówi Ruben, nie została jednak właściwie ulokowana, nie potrafi napisać nawet pierwszego zdania książki, chociaż bardzo się stara, a zrobienie z „najbrzydszej siostry" lesbijki wydaje się tu również opartą na krzywdzącym stereotypie diagnozą. Jola w tym świecie musi przeżywać moralne katusze z powodu swojej rozwiązłości, Zosia – mieć problem ze swoim ciałem po porodzie. Jedynie młodziutka Tunia zachowuje dystans wobec wydarzeń i wspomnień, które jej właściwie nie dotyczą. Najmłodsza z sióstr deklaruje, że nie chce mówić ani myśleć jak inne, i wydaje się odporna na urok Rubena. Jednak z tymi deklaracjami, poza kilkoma niewygodnymi pytaniami zadanymi przez Tunię, nie wiąże się jej emancypacyjny potencjał. Nic wokół niej się nie dzieje, nie jest ona w stanie podważyć władzy, jaką nad mieszkankami Wilka ma Wiktor. W podobnej funkcji obsadzona zostaje ciotka bohatera (Aldona Grochal), która „wie więcej, niż myślą inni". I rzeczywiście, świadoma jest wad siostrzeńca, trafnie diagnozuje to, co się wokół niego dzieje. Z tą wiedzą

Tunia – Natalia Kaja Chmielewska, Wiktor – Adam Nawojczyk, Wiktor – Szymon Czacki, Jola – Ewa Kaim;
fot. Krzysztof Bieliński

nie wiąże się jednak jej sprawczość. Sprawczy jest tu tylko Wiktor.

Wiktorów na scenie jest dwóch. Jeden z nich (Szymon Czacki) pochodzi z lat młodości, a zbudowany jest ze wspomnień mieszkających w Wilku kobiet i jego wyobrażenia o sobie. Męczy go młodość, niepewność i niemożliwość rozpoznania erotycznych intencji swoich i cudzych, może jedynie błądzić od siostry do siostry, nie wiedząc ani jak na nie wpływa, ani której właściwe pragnie. Drugi Wiktor (Adam Nawojczyk) to dojrzały już mężczyzna, dręczony przez wojenne wspomnienia, niepewność własnej orientacji seksualnej oraz niezdecydowanie co do przyszłości. Ten Wiktor doskonale jednak rozumie zasady gry, która wokół niego się toczy, i mimochodem sprawdza, który z dawnych afektów da się jeszcze wykorzystać. Przyjmuje cyniczną postawę udawanej nieświadomości. Pojawia się w życiu mieszkanek Wilka, by za chwilę zniknąć i wrócić do siebie, gdy rozpozna niemożność realizacji własnych pragnień. Zabieg podziału postaci Wiktora między dwóch aktorów wynika z lektury tekstu Iwaszkiewicza, w którym podwójność tej postaci jest wyraźnie zaznaczona. Jednocześnie wydaje się, że nie wnosi to wiele do świata spektaklu, w którym obaj aktorzy wymieniają się po prostu wypowiadanymi kwestiami. To, który w jakiej scenie gra, nie wydaje się znaczące. Ten gest reżyserki jest jedynie symbolicznym gestem pokazującym rozdwojenie głównego bohatera, nie ma jednak wpływu na przebieg scenicznych wydarzeń.

W podobny sposób realizowana jest deklarowana w opisie spektaklu intencja jego twórców. Jak czytamy, „w spektaklu jednak, tytułowe panny – siostry z Wilka, nie są tylko fantazmatem kobiecości i projekcją bohatera, zyskują własny głos i tożsamość. Agnieszka Glińska z Martą Konarzewską świadomie zawłaszczają Iwaszkiewiczowską narrację i oddają pole bohaterkom opowiadania”. Wbrew zapowiedzi, tak się jednak nie dzieje. Siostry zyskują możliwość przeczytania Iwaszkiewicza, a tym samym zyskania świadomości co do tego, w jaki sposób „są opowiadane”. Ta świadomość nie niesie jednak za sobą emancypacyjnego potencjału. Kobiety pozostają uwikłane w świat męskich ocen i opinii, od których nie ma ucieczki i które stanowią podstawę ich świadomości i autooceny. W centrum tego świata nadal stoi Wiktor Ruben, jako wspomnienie sprzed lat i jako realny dojrzały mężczyzna. Zaproponowana przez Glińską lektura Iwaszkiewicza jest więc ciekawa, lecz niewystarczająca i nieskuteczna. ■

[1] Wszystkie cytaty z opowiadania za: Jarosław Iwaszkiewicz, *Panny z Wilka* [w:] tenże, *Opowiadania. Tom I*, Czytelnik, Warszawa 1979.



MARCIN MIĘTUS

MY I WY

Marcin Miętus – absolwent teatrologii UJ. Jako krytyk teatralny współpracuje z portalem „taniecPOLSKA" oraz internetowym „Dialogiem".

The Best OFF. Przegląd spektakli nagrodzonych w 1. Konkursie na Najlepszy Spektakl Teatru Niezależnego „The Best OFF" we Wrocławiu, 7-10 marca 2019

The Best OFF to konkurs wyłaniający najlepsze przedstawienia niezależne powstałe w ciągu roku w całej Polsce. Jego celem jest wspieranie i promocja teatru offowego oraz poszerzanie grupy odbiorców dzięki konkursowym pokazom. Na pierwszą edycję, zorganizowaną w 2018 roku, wpłynęły aż dwieście dwadzieścia cztery zgłoszenia, co znakomicie pokazuje skalę dzisiejszego offu. Ostatecznie z dwudziestu jeden zakwalifikowanych do finału przedstawień jury konkursu (Piotr Cieplak, Marcin Kęszycki, Katarzyna Knychalska, Dariusz Kosiński i Piotr Olkusz) wytypowało pięciu laureatów oraz przyznało nagrodę główną: jednogłośnie otrzymała ją Magdalena Drab za zrealizowany w łódzkim Teatrze Zamiast monodram *Curko moja ogłoś to – rytmizowany biuletyn z wystawy Marii Wnęk*.

Na przegląd konkursowy, organizowany przez Instytut Grotowskiego, złożyło się sześć spektakli. Ich różnorodność, zwłaszcza pod względem formy, dowiodła, że polski teatr niezależny trudno jednoznacznie sklasyfikować i uporządkować, a co za tym idzie, zastosować jednolite kryteria w ocenie przedstawień. Jury, podając werdykt, nie ukrywało, że przy wyborze kierowało się nie tylko własnym gustem, ale również chęcią zaakcentowania bogactwa zjawiska, jakim jest teatr niezależny. W offowym kalejdoskopie stylów i form – taniec, monodram, teatr czerpiący z literatury, wielokulturowy performans złożony z amerykańskich manifestów – odnaleźć można jednak tematy, które w sposób szczególny zajmują niezależnych artystów. Podczas czterodniowego przeglądu we Wrocławiu dużo mówiło się ze sceny o różnicach społecznych, kulturowych czy światopoglądowych oraz o potrzebie zredefiniowania zasad międzyludzkiej komunikacji. Pytania o wspólnotę i kształt relacji z drugim człowiekiem wyraźnie wskazują na potrzebę łączenia sił we wspólnym działaniu i ponad podziałami, co znakomicie zresztą oddaje charakter teatru niezależnego.

Poczucie rozpadu – bądź nawet wypaczenia – idei *communitas* towarzyszy twórcom *My|Wy* Krakowskiego Teatru Tańca i *Ghost Dance* Teatru Brama w Goleniowie. Operujące w dużej mierze kontrastami, łączące niskie z wysokim, taniec z bezruchem, muzykę elektroniczną z białym śpiewem, spektakle inaczej projektują obecność widzów, w pierwszym przypadku odgrywających rolę niemych świadków narracji, w drugim – współuczestników rodzaju rytuału wykonywanego przez wielojęzyczny chór, zwracający się wprost do publiczności. *My|Wy* w choreografii Eryka Makohona stara się mówić o wspólnocie i polskości dziś, a co za tym idzie, podejmuje temat podziałów i aktualnych konfliktów w społeczeństwie. Kolażowa struktura pozwala na zaprezentowanie wielu strategii ruchowych, ale także na podjęcie różnych kwestii polaryzujących nastroje społeczne. Zarysowany w tytule spektaklu podział odnajduje reprezentację w scenografii; na całej szerokości sceny rozpostarto czarną siatkę oddzielającą widownię od pola gry. Twórcy starają się pokazać różne punkty widzenia dotyczące idei wspólnotowości i wykluczenia, korzystając z wielu symboli i czytelnych (może aż nazbyt) aluzji, w związku z czym spektakl momentami cierpi na przeładowanie wątków. Z jednej strony Twórcy, próbują unikać stawiania jednoznacznych tez, z drugiej – wiele scen przepełnia zbyt dosłowny gest, jak kneblowanie wokalistki (Paulina Dziuba) biało-czerwonym materiałem czy powracająca niczym lejtmotyw wiązka lasera, podążająca za postaciami znajdującymi się „na celowniku" społecznej stygmatyzacji. W niektórych momentach twórcy stosują ironiczny nawias, posługując się żartobliwym gagiem (jak w scenie z dmuchanym materacem, stanowiącej metaforę związku między kobietą a mężczyzną), dzięki czemu spektakl nabiera korzystnej lekkości. Oprócz poczucia humoru, warto zwrócić uwagę na plastyczność ciał

Magdalena Drab, *Curko moja ogłoś to – rytmizowany biuletyn z wystawy Marii Wnęk*; fot. Karol Budrewicz

i precyzję ruchów tancerek i tancerzy Krakowskiego Teatru Tańca, a także spójną wizualność spektaklu i intrygującą muzykę elektroniczną (Michał Paduch), która, w połączeniu z ludowymi pieśniami wykonywanymi na żywo, buduje niejako metaforę polskości – zakorzenionej w tradycji, ale dążącej ku nowoczesności.

Podobną dialektykę stosuje Daniel Jacewicz w *Ghost Dance*, buzującym od emocji i form przekazu wypowiedzi, głównie zapożyczonych z pokoleniowych głosów amerykańskiej (pop) kultury. Uzdolnieni muzycznie i wokalnie aktorki i aktorzy Teatru Brama posiłkują się tekstami Allena Ginsberga, Patti Smith, manifestami antykapitalistycznymi oraz własną twórczością. Tym samym idea rewolucji przetransponowana zostaje na grunt goleniowskiej grupy, złożonej z różnych osobowości z kilku krajów (Stanów Zjednoczonych, Ukrainy, Polski). Wielogłosowe (i wielojęzyczne) pieśni i monologi wpisane są w kolażową strukturę i budowane na zasadzie emocjonalnych skojarzeń i kontrapunktów. Twórcy wypracowali niezwykle oryginalny język wypowiedzi, w niektórych miejscach liryczny i wyciszony, w innych ekspresyjny, wręcz fizyczny, z wyraźną chęcią budowania wspólnoty z publicznością, dążąc do wytworzenia nowoczesnego, ale zakorzenionego w przeszłości i tradycji rytuału (tytuł odwołuje się do tańca ducha, wykonywanego przez Indian w Ameryce Północnej).

Zanurzony w tradycji śląskiej jest opowiadający o różnicach międzypokoleniowych spektakl *Baby* w reżyserii Iwony Woźniak, zrealizowany w śląskiej Fundacji Szafa Gra. Mieszkania trzech kobiet symbolicznie rozdzielają cienie rzucone na podłogę, w głębi wisi czarna kotara, w rogu stoją stół i krzesła. Rytm dnia bohaterek (Olga Chrzan, Nina Wolska) wyznacza sprzątanie, gotowanie i dogadzanie mężom. Ich ulubionym zajęciem są jednak, stanowiące oś dramaturgiczną, prowadzone przez okno rozmowy, wygłaszane twarzą do publiczności. Monotonię życia dwóch bab przerywa młodsza kobieta (Maria Baładżanow), wprowadzająca się do kamienicy. Oceniana przez sąsiadki ich własną miarą, zanurzoną w patriarchalnej tradycji, krytykowana za brak męża, dzieci i niechęć do mycia okien, pewnego dnia poprosi o pomoc w przygotowaniu mieszkania i kolacji dla przyjeżdżającego z zagranicy chłopaka. Jak łatwo się domyślić, wszystkie trzy dzięki temu się od siebie czegoś nauczą: dulszczyzna i zaściankowość zostaną skrytykowane, ale i nowoczesny „wielkomiejski" styl życia też nie zyska pełnej aprobaty. Utkany ze stereotypów na temat różnic między młodszym a starszym pokoleniem spektakl przewrotnie rozprawia się z mitem śląskości, małego miasta oraz rolą kobiety w społeczeństwie. Poprzetykane piosenkami ludowymi (śpiewana niczym refren „Oj chmielu, chmielu") i śląską gwarą *Baby* przypominają ludową przypowieść, doprawioną żartem (czasem nieco powierzchownym) i puentą kończącą linearną historię, stworzoną na bazie prostych, ale trafnych obserwacji.

Z uniwersalnymi prawdami o poczuciu wyobcowania jednostki i potrzebie przynależności mierzą się młodzi aktorzy w spektaklu *Gwoli jakiejś tajemnicy*, zrealizowanym przez Teatr Tetraedr, założonym i prowadzonym przez Grażynę Tabor, reżyserkę spektaklu. Inicjacyjna opowieść o poczuciu obcości, związanym głównie z żydowskim pochodzeniem, to wierna adaptacja opowiadania Witolda Gombrowicza *Pamiętnik Stefana Czarnieckiego*. Autorefleksyjny główny bohater, grany przez dwóch aktorów, próbuje rozwikłać zagadkę własnego „łajdactwa", powracając myślami do czasów dorastania. Czy ojciec brzydzący się żony Żydówki, prześladowania w szkole i trauma wojny mogą jednak służyć za wytłumaczenie skrzywionej moralności? Młodzi aktorzy zmagają się z tym pytaniem i, podobnie jak Gombrowicz, nie udzielają jednoznacznej odpowiedzi.

Drugi spektakl taneczny zaprezentowany podczas Przeglądu to *Matryca [Prześwit]* tancerza i choreografa Pawła Grali. Scenę i widownię zalewa ciemność. Rozbrzmiewają szarpane dźwięki, które nie układają się w żadną melodię, ale tworzą niepokojącą atmosferę. Powoli narastające światło odsłania dwoje identycznie ubranych performerów (Joanna Jaworska i Michał Ratajski w granatowych spodniach i ciemnoszarych golfach), wykonujących niezależnie od siebie sztywne, mechaniczne gesty. Sprawiają wrażenie, jakby znajdowali się w dwóch różnych pomieszczeniach, unikają bowiem wzajemnego kontaktu fizycznego i wzrokowego. Poza nimi na scenie znajduje się biała, złożona z prostopadłościanów mobilna konstrukcja (scenografia Agnieszki Zwartko), która w jednej scenie będzie łóżkiem, w drugiej – ścianą. Spektakl Grali rozgrywa się w zimnej, sterylnej przestrzeni, namiastce mieszkania, w którym wyobcowanie bohaterów jest podkreślane właśnie za pomocą ruchu, muzyki i scenografii. Bije od nich chłód i dystans. W pewnym momencie tancerka i tancerz stykają się łokciami: to ich pierwszy kontakt fizyczny. Nie będzie on jednak kontynuowany, choć zmienia trajektorię ruchu. Performerzy wykonują coraz szybsze gesty, bliżej partnerki/partnera, ale w dalszym ciągu unikają dotyku. Nawet scena, w której przesłona ustawiona jest jak łóżko, co można interpretować jako stosunek seksualny, rozgrywa się pomiędzy nimi bez czułości i bliskości. Z czasem napięcie między bohaterami narasta, światło przygasa. Fonosfera (muzyka Macieja Maciaszka) współgra z powtarzalnymi gestami oraz surową przestrzenią. W ostatnich scenach przedstawienia performerka i performer zakładają sobie na twarze część golfu – scena przypomina obraz *Kochankowie* Magritte'a. Stęsknione ciała poruszają się po podłodze w mocnym uścisku, tak jakby oboje od dawna na niego czekali. Na koniec wykonawcy zastygają w skulonych pozach zupełnie osobno, niczym pomniki. Spektakl Grali opowiada o rozpadzie międzyludzkiej komunikacji, o potrzebie bliskości i tęsknocie. Reżysera zajmuje temat relacji dwojga ludzi, zanurzonych w schemacie codzienności, którego nie potrafią porzucić.

Wyróżnione spektakle offowe nie ingerują w sferę widzów i nie włączają jej do akcji (nie licząc rozdawania publiczności flag w *My|Wy* oraz udanej próby zbudowania przymierza w *Ghost Dance*). Twórcy przydzielają publiczności raczej rolę słuchaczy, wciągając ją w wir opowieści tworzonej słowem, gestem, pieśnią i ruchem. Przed wejściem na zwycięski

Paweł Grala, *Matryca [Prześwit]*: Joanna Jaworska i Michał Ratajski; fot. Mariusz Marciniak

monodram Magdaleny Drab widzowie otrzymują informację, że spektakl można oglądać z różnych stron, także z zamkniętymi oczami, ale nie wolno go dotykać. Na scenie wieszak, na którym wisi ciemnozielony płaszcz, nutowy pulpit, mikrofon na statywie, adapter i wisząca złota rama z białym płótnem. Widownia jest ustawiona klasycznie, więc o sytuacji, w której, niczym w muzeum, możemy chodzić i podziwiać dzieła sztuki, nie może być mowy. Zza kulis wychodzi aktorka ubrana w czarną elegancką sukienkę. Podchodzi do mikrofonu. Wykonuje drobne ćwiczenia rozgrzewające aparat mowy, po czym imituje szum galerii sztuki podczas wernisażu. Słyszymy brzęk kieliszków, uwagi znawców malarstwa, dialog osób czyhających na wino i koreczki. Aktorka odpowiednio przeciąga wyrazy i zmienia ton głosu, w znakomity sposób odgrywa zdenerwowanie prelegentki przedstawiającej sylwetkę Marii Wnęk, malarki uznawanej za jedną z najwybitniejszych polskich przedstawicielek nurtu *art brut. Curko moja ogłoś to – rytmizowany biuletyn z wystawy Marii Wnęk* nie będzie jednak sprawozdaniem z wydarzenia poświęconego artystce, tylko śmieszno-gorzką refleksją na temat postrzegania artystów i artystek, dotkniętych chorobą psychiczną, oraz pułapek myślenia o sztuce.

Scenariusz spektaklu powstał, między innymi, na podstawie zapisanych przez artystkę rewersów jej obrazów, aktorka nie kreśli jednak portretu malarki w sposób dosłowny. Choć naśladuje jej specyficzny sposób mówienia, to nie wciela się w postać Marii i nie próbuje jej ośmieszyć, zarysowuje szerszy kontekst uprzedzeń do twórczości artystów naznaczonych piętnem choroby. Wnęk kilkakrotnie kierowana była do szpitala psychiatrycznego w Kobierzynie, gdzie zdiagnozowano ją jako schizofreniczkę. To ona jest tytułową *curką*, do której, jak twierdziła, Bóg bezpośrednio zwraca się z posłannictwem. W zainscenizowanych przez Drab poetyckich tekstach malarki wybrzmiewa przede wszystkim zmartwienie kondycją człowieka, światem pełnym wojen i naśmiewaniem się ze słabszego. Odbijające się echem słowa Wnęk służą do autorskiej wypowiedzi o roli i percepcji sztuki, a emocjonalność i ekspresyjność malarki zderzona zostaje z dyskursem dotyczącym roli i funkcjonowania artysty w społeczeństwie. Znakomity monodram Drab stawia również pytanie na temat mitu artysty jako posłańca Bożego. Ważną funkcję pełni tu muzyka Alberta Pyśka, integralny składnik tego wyjątkowego *stand-up*, nadająca mu niemal transowy charakter. Wygłaszane do mikrofonu słowa mają rytm, całość jest bardzo spójna i dopracowana. Aktorka przeistacza się w kolejne osoby, jej Maria Wnęk sytuuje się na granicy parodii, ale tej granicy nie przekracza. Dzięki temu widzowie mogą wyrobić sobie opinię na temat artystki, budzącej skrajne emocje. Z błyskotliwie prowadzonego spektaklu wyłania się jednak ponury obraz rzeczywistości, w której odizolowana od świata artystka nie tylko funkcjonuje jako osoba chora psychicznie, ale też jest potępiana i odrzucana. Co zresztą czuła i czemu dawała wyraz w swych gorzkich „życiorysach”. Artysta również tworzy swój wizerunek, z czego zdawała sobie sprawę Wnęk, podpisując obrazy własnym nazwiskiem z dopiskiem „malarka słynna po całym śfiecie”. Czy podzielone społeczeństwo jest gotowe zaakceptować taką artystkę? Obdarzyć ją współczuciem? Czy raczej pogardą połączoną z falami hejtu? Drab rozprawia się ustalonymi normami, podważając sformalizowane i bezrefleksyjne relacje między ludźmi. Co zostawia po sobie artystka, prócz wizyjnych obrazów i mglistego wyobrażenia o sobie samej? Może stać się, jak w przypadku monodramu Drab, inspiracją do stworzenia kolejnego dzieła sztuki. Spektakl kończy monolog sprzątaczki, trzymającej w ręku szmatę do wycierania podłogi, którą malarka otarła twarz i pozostawiła na niej ślad, niczym Chrystus na chuście świętej Weroniki. Aktorka milknie, na mikrofon zarzuca szmatę. Wyciemnienie. ■



MARYLA ZIELIŃSKA

GROTEM DOTKNIĘCI

Maryla Zielińska – absolwentka krakowskiej teatrologii, pracowała w Starym Teatrze, Teatrze Narodowym i Wrocławskim Teatrze Współczesnym, „Didaskaliach", „Gazecie Wyborczej".

Grotowski Fest, 39. Warszawskie Spotkania Teatralne, 3-16 kwietnia

Dzięki zainteresowaniu Tadeusza Słobodzianka Jerzym Grotowskim (pisze dramat na jego temat) mieliśmy w Warszawie niebagatelną możliwość przyjrzenia się skutkom „dotknięcia" Grotem. Niemal przez dwa tygodnie oglądaliśmy dzieła jego współpracowników, oponentów, kontynuatorów, admiratorów, słuchaliśmy komentarzy praktyków i teoretyków, kto chciał, mógł śpiewać i tańczyć, a nawet najeść się czy dać świadectwo. Zamiast jeździć po świecie i szukać Grotowskiego, Słobodzianek po prostu zaprosił wiele znakomitych osobistości do siebie, korzystając z szyldu Warszawskich Spotkań Teatralnych i dwudziestej rocznicy śmierci twórcy Teatru 13 Rzędów. Wrzucił ich do jednego tygla, zamieszał, zasiadł nad zaczynem, a co zobaczył w odmętach i oparach tego laboratorium, zapewne przeczytamy i obejrzymy w Teatrze Dramatycznym w reżyserii Ondreja Spišáka.

Jeśli przyjrzeć się liście zaproszonych, można dojść do wniosku, że selekcjonera bardziej interesował fenomen rozprzestrzeniania się wpływów Grotowskiego *in statu nascendi* i dzieła pierwszych generacji przyjaciół i buntowników niż dzisiejsi odbrązawiacze (choćby Karol Radziszewski i Dorota Sajewska czy Weronika Szczawińska i Agata Adamiecka-Sitek; spektakl *Grotowski non-fiction* Katarzyny Kalwat został włączony do programu głównego WST). Stąd zaproszenie pierwszych, którzy uwierzyli w Grota, znacznie przyczynili się do jego światowego rozgłosu i do końca obdarzali przyjaźnią – Ludwika Flaszena, Eugenia Barby i Petera Brooka. Starszyzna nie stawiła się osobiście, ale były dzieła Odin Teatret i Théâtre des Bouffes du Nord. Obecność w programie przedstawienia Teatru Ósmego Dnia i zaproszenie do dyskusji praktyków, zatytułowanej *Dwadzieścia lat później*, Lecha Raczaka (autora krytycznego tekstu z 1980 roku o działalności parateatralnej Grotowskiego, *Para-ra-ra*) i Krzysztofa Jasińskiego (twórca teatru STU nie dosiadł się jednak do stołu panelistów, został wśród słuchaczy) wskazuje, że Słobodzianka interesują lata siedemdziesiąte, czyli kontekst, w którym działania Grota miały miejsce. Pierwsi buntownicy zaistnieli wirtualnie: Maja Komorowska w nagraniu-posłaniu audio, Maciej Prus tylko w internetowej zapowiedzi panelu, a Włodzimierz Staniewski jako bohater jedynej awantury Festu. Nie doczekaliśmy się obiecanego telemostu z szefem „Gardzienic" ani nie zobaczyliśmy korespondencji elektronicznej z nim, ale wierzę na słowo dyrektorowi Słobodziankowi, że Staniewski był zaproszony, że nie pasowały mu żadne terminy i przede wszystkim metkowanie Grotowskim.

Druga grupa to ci, którzy odbili się i od Laboratorium, i od „Gardzienic": Małgorzata Dziewulska, Jan Bernad, Piotr Borowski, Tomasz Rodowicz, Wacław Sobaszek. Trzecia to ci, którzy z racji metryki spóźnili się na praktykującego w Polsce Grota, zaczęli od „Gardzienic": Grzegorz Bral, Krzysztof Czyżewski, Jarosław Fret. Tu strategie dawania świadectwa też były bardzo różne. Dziewulska podzieliła się rozważaniami nad prekursorskimi strategiami publicznego funkcjonowania Grotowskiego. Twórca Muzyki Kresów zaistniał tak jak Maciej Prus. Szefowie Studium Teatralnego, Chorei i Zaru pokazali najnowsze spektakle oraz zabierali głos w poczuciu odpowiedzialności za powodzenie więdnącego panelu praktyków. Sobaszek zaprosił na przedstawienie, open workshop, poczęstunek, do dania świadectwa i… wrócił do Węgajt. Bral zasiadł w gronie dyskutantów, ale nie dał się nakłonić do wypowiedzi, za to chętnie i bardzo dużo mówił przed swym tryptykiem o Antygonie oraz w przerwach, a po zakończeniu zwołał spotkanie widzów ze sobą i współpracownikami, a nawet sam je poprowadził i przetłumaczył (w przeciwieństwie do WST, po przedstawieniach Grotowski Fest nie organizowano rozmów z twórcami). Szef sejneńskiego Pogranicza, zastanawiając się nad dziedzictwem Grotowskiego w dwadzieścia lat po jego śmierci, rozpoczął bardzo ciekawy wątek (o czym później), ale że myśl nie została podjęta przez nadzwyczaj nieudolnie prowadzącego panel Adam Szostkiewicza, zamilkł.

Wreszcie pontederczycy, namaszczeni przez Grotowskiego współpracownicy, kontynuatorzy poszukiwań i spadkobiercy – Mario Biagini i Thomas Richards – oraz wieloletnia asystentka i tłumaczka, Carla Pollastrelli. Ci chętnie zabierali głos, prezentowali swe prace i pilnie oglądali pokazy innych. Ciekawe byłoby poznać ich opinie o tym, co zobaczyli. Do tego grona można zaliczyć też Przemysława Wasilkowskiego, który pracował w Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, brał udział w *Akcji*. Zaatakowany przez prowadzącego panel pytaniami o *sacrum*, teatr ubogi, Grotowskiego-Prospera… jak inni, wolał wywinąć się z tej matni wypowiedzią na temat sformułowany przez siebie.

Last but not least – ci, co może widzieli albo słyszeli Grota na żywo, a może nie, w każdym razie stał się on dla nich źródłem inspiracji i badań. Bożena Szroeder, reżyserka granych od dwudziestu lat *Kronik sejneńskich* (zobaczyliśmy czwartą generację obsady), i Piotr Tomaszuk pokazali przedstawienia i skomentowali je na gorąco (szef Wierszalina, choć zaproszony, nie dał się wciągnąć do grona panelistów, został wśród widzów). Agata Adamiecka-Sitek, Dariusz Kosiński, Igor Stokfiszewski, redaktorzy *Tekstów zebranych* Grotowskiego, wzięli udział wraz z pozostałymi redaktorami – Pollastrelli, Biaginim i Richardsem – w konferencji na temat edycji książki. Wiele z tego spotkania nie wyniknęło, urwało je niewinne pytanie o teksty niewłączone do tomu, na które nadzwyczaj nerwowo zareagowała Carla Pollastrelli. W cyklu wykładów usłyszeliśmy także Krisa Salatę, który zastanawiał się nad przyszłością dziedzictwa bohatera festiwalu, zaś ku początkom jego aktywności zwrócili się: Agnieszka Wójtowicz, mówiąca o działalności politycznej w czasach Października, i Kosiński – rekapitulujący przedlaboratoryjną działalność w Opolu.

W formach uczestnictwa gości Festu kryje się bogactwo ludzkich i twórczych postaw, potężny generator kultury czynnej, nauki, który uruchomił i wciąż zasila Grotowski. Może nawet ta „menażeria" była ciekawsza niż program festiwalu. Bo nie zobaczyliśmy niczego, czego byśmy wcześniej nie znali. Na pewno była to gratka dla tych, którzy nie widzieli teatru Brooka, Barby, prac Biaginiego, Richardsa, ostatnich premier polskich twórców. Wydaje mi się, że Tadeusz Słobodzianek nie tyle zapraszał *the best of* (w przeciwieństwie do głównego i „małego" nurtu WST), ile sporządził pewnego rodzaju inwentarz, by się mu przyjrzeć, zastanowić się nad jego znaczeniem i wartością. Co więc wyłoniło się z Grotowski Fest?

Niezaprzeczalnym dziedzictwem Jerzego Grotowskiego jest warsztat aktora, wręcz etos pracy nad ciałem, głosem, w efekcie niebywała sprawność ruchowa, muzyczna. Gorzej z tekstem. Usłyszeliśmy wiele wzniosłych słów, mnóstwo mądrych cytatów, które jednak nie przekładały się na siłę przekazu, nie nadążały za warsztatem. Nawet z *Więźnia* Petera Brooka i Mari-Hélène Estienne, którzy są mistrzami prostej opowieści, nie wyszłam z przeświadczeniem, że w tej prostocie jest moc. Brook przypomina mi Erwina Axera. Podobna, narastająca z wiekiem, asceza środków teatralnych, wiara w słowo i aktora, stanie z boku dzieła i spokojny dystans myśliciela. Ale czy taki przekaz trafia do widza? Nie chcę powiedzieć, że tak zwany współczesny odbiorca potrzebuje innych środków wyrazu. Po prostu w tym konkretnym spektaklu zabrakło magii, tego czegoś, co uwodzi publiczność.

Temat, jak utrzymać żywą bezpośrednią relację z nowymi generacjami publiczności, podjął w dyskusji Tomasz Rodowicz. Jak trafić do młodego człowieka, którego ukształtował wirtualny świat, a nie fizyczny kontakt z drugim człowiekiem? Zatopieni w smartfonach, tabletach, laptopach, jesteśmy w ciągłym „taczu", ale czy inne zmysły rejestrują, co wokół nas, kto obok? Niestety, wyobrażenia Chorei



Teatr Bouffes du Nord, *Więzień*: Vasanth Selvam, Hervé Goffings; fot. Simon Annand

o człowieku za trzydzieści lat, zawarte w *2.0.4.5. Minioperze metafizycznej* to przykład męczącego wzniosłego przegadania, nie tylko słowem. Współczesny człowiek zaprogramowany jak robot to także temat wariacji Eugenia Barby, Lorenza Gleijesesa, Julii Varley na temat *Przemiany* Franza Kafki. *Zwykły dzień tancerza Gregora Samsy* jest popisem sprawności Gleijesesa i nowym oddechem Odin Teatret, jeśli chodzi o temat i inspirację literacką, niestety, zagadanym warsztatem aktora i inscenizacją.

Z biegunowo odmiennego przekonania – o sensie otwarcia się na drugiego człowieka, na energię od niego płynącą, zaproszenia go do wspólnego śpiewu – wynika codzienna praktyka Biaginiego i Richardsa, czyli eksplorowanie siły tradycyjnych pieśni. Nie nazywają oni swych pokazów przedstawieniami ani koncertami, to seminaria czy spotkania w śpiewie, a jeśli już nadają tytuły prezentacjom, to wyjaśniają, że *Tajemne słowa* to „open program", a *Pieśni tradycji* to „sesja pracy". Trudno się dobrać do tego, co robią, brakuje narzędzi, niejasna jest rola patrzącego. Mario Biagini to osoba charyzmatyczna, Thomas Richards – człowiek-maska, choć gdy zaczyna mówić, skorupa nieco opada. W grupie Maria wszyscy są uśmiechnięci, wciągają widzów w swój świat, może to naiwne, ale bardziej wierzę im niż zamkniętej w sobie grupie Thomasa (tylko śpiew jednej z dziewczyn wydawał się przebijać do obserwatorów). W cywilu Biagini to facet w traperkach, dżinsach i puchówce, z papierochem i światłem w sobie. Richards to kapelusik, błysk pantofelka, płaszczyk, wszystko w kancik, idealnie skrojone i leżące na wyrzeźbionym ciele. Że też Grotowski dobrał ich tak przebiegle… Znawcy twierdzą, że to, co robią, jest bardzo uczciwe wobec Bossa, wobec nich samych i uczestników. Nie mogę powiedzieć, że dotknęłam dzięki nim źródeł tradycji i sensu praktyki, którą dostali w spadku. Może to kwestia wielkomiejskich okoliczności, festiwalowego napiętego grafiku… a może predyspozycji osobowościowych. Mimo całej sympatii, jaką wzbudza Mario Biagini, pięknoduchowsko zabrzmiało mi jego zaproszenie do warsztatów w Turcji, podczas których uczestnicy będą szukać miejsca, którego nie ma…

Bo Grotowski to jednak także twardy konkret, polityczne i społeczne „tu i teraz". Pokazała to świetnie, pracując na Październikowych źródłach, Agnieszka Wójtowicz (odkryła nowe dokumenty i dokonała ważnych ustaleń). Agata Adamiecka-Sitek, rekapitulując w dyskusji redaktorów *Tekstów zebranych* swoje doświadczenie z Grotowskim, wskazała punkt wyjścia – obrazoburczą strategię feministki – i punkt dojścia: szeroko rozumiany aktywizm wynikający z poczucia odpowiedzialności za to, co nas otacza. Piotra Borowskiego przestrasza wizja małych ojczyzn, piewców kultury lokalnej, którzy nawet nieświadomie zamieniają swe twory w „muzea żołnierzy wyklętych". W sukurs jego słowom przyszedł Krzysztof Czyżewski, który wprost powiedział, że czas na kolejną rewolucję. Jeśli za pierwszą uznać ruch tych, którzy u progu III RP uciekli do alternatywnego świata robić kulturę czynną, to drugą miałby być powrót do miast i potrząśnięcie światem zabieranym przez polityków i technokratów, nacjonalizm i ksenofobię. Tkwienie w azylach jest niebezpieczne dla świata. Wacław Sobaszek *Przesileniem* mówi o tym samym momencie swojej i społecznej tożsamości Polaków, czuje słabość artystycznego działania wobec dokonanego kilka kroków dalej na placu Defilad akt samospalenia w imię podobnych wartości. Wszystkim, którzy obejrzeli przedstawienie i wzięli udział w pospektaklowych atrakcjach (śpiewy, tańce, zupa soczewicowa i pajda chleba), zaproponował pójście na miejsce protestu Piotra Szczęsnego. Przyszła garstka, w zasadzie sami węgajtowcy. Życie toczyło się dalej, gdy siedzieli na trotuarze i mruczeli piosenkę. Kioskarz na pytanie o znicz odpowiedział, że nie ma, że szukać w kontenerze bliżej „tego, co to niby się spalił". „Ale przecież on spalił się naprawdę. – Co to tak w środku miasta cmentarz robić"…

W tym kontekście *Medee. O przekraczaniu* Jarosława Freta, próbujące osadzić mit w kontekście kryzysu uchodźczego w Europie, czy Tomaszukowy *Faust* w ruinach kościoła to naiwne bajeczki. Monumentalny *Anty-gone Tryptyk* to nie dowód ponadczasowości antycznego teatru, ale popis mocy twórczej Pieśni Kozła. Tragedia grecka załatwiała jakąś społeczną potrzebę. Przy całym szacunku dla sprawności instrumentalistów, tancerzy, śpiewaków operowych, spektakl Brala „puszy się i miota". Ósemkowy *Paragraf 196 KK (ćwiczenia z terroru)* to przykład plakatowego myślenia o rzeczywistości, które poprawia samopoczucie twórców. Artykuł 196 Kodeksu karnego stanowi: „Kto obraża uczucia religijne innych osób, znieważając publicznie przedmiot czci religijnej lub miejsce przeznaczone do publicznego wykonywania obrzędów religijnych, podlega grzywnie, karze ograniczenia wolności albo pozbawienia wolności do lat dwóch". Poznański zespół słusznie pyta, co robić, gdy religia, a raczej jej funkcjonariusze, znieważają społeczeństwo, ale opowiada środkami taniego kabaretu, a nie – jak głosi – happeningu i performansu. Temat miejsca po *sacrum*, metafizycznej pustki we współczesnym świecie był chyba najczęściej formułowaną diagnozą na Grotowski Fest. O tym też jest najnowsza premiera Piotra Borowskiego. *Prawda*, choć też przegadana, jest ważnym krokiem w poszukiwaniach Studium Teatralnego (myślę o formie wyrazu), jej gwałtowność nie pozostawia widza obojętnym.

Jedno, czego nie brakowało na festiwalu, to… pycha artystów. Czy tworzenie jest bez niej możliwe? Piotr Borowski przypomniał, że Grotowski u kresu swego życia był ubogim człowiekiem, nie miał emerytury, mieszkania na własność, nie przywiązywał wagi do posiadania, poza książkami, sprawiał wrażenie, jakby cieleśnie prawie go nie było. Skąd więc ta postgrotowska pycha? ■

JUSTYNA STASIOWSKA

SCENA AKUSTYCZNA

Justyna Stasiowska – teoretyk, tłumacz, dramaturg dźwięku. Absolwentka dramatologii na kierunku Wiedza o Teatrze, Doktorantka Katedry Performatyki przygotowująca rozprawę *Noise – performatywność odbioru*. Od 2016 roku członkini SenseLab prowadzonego przez Erin Manning i Briana Massumiego.

Lukáš Jiřička
ZDOBYWCY SCEN AKUSTYCZNYCH. OD RADIOARTU DO TEATRU MUZYCZNEGO
tłumaczenie Krystyna Mogilnicka, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2017

Książka *Zdobywcy scen akustycznych. Od radioartu do teatru muzycznego* to propozycja przerzucenia pomostu pomiędzy muzyką jako siłą organizującą spektakl a wizualnością teatru. Lukáš Jiřička próbuje jedną publikacją zasypać przepaść pomiędzy muzykologią, sztuką dźwięku, muzyką współczesną, teatrem postdramatycznym i postspektakularnym – a teatrologią skupioną na wizualnej stronie teatru. Dlatego w książce znajdziemy zarys historyczny rozwoju teatru muzycznego w kręgu niemieckojęzycznym, analizę dzieł najważniejszych twórców tego obszaru oraz teorię wychodzącą poza okulocentryzm tekstu i wizualność w teatrze. Zarazem jednak autor nie chce sprowadzać roli dźwięku i muzyki w teatrze do analizy historii rozwoju konkretnego gatunku muzyczno-scenicznego. Jiřičkę interesuje przede wszystkim infekowanie dzieła teatralnego dźwiękiem, czyli reorganizacja struktury dramatycznej spektaklu poprzez logikę, jaką wyznacza proces słuchania. Już wykorzystanie w tytule książki pojęcia „scena akustyczna” wskazuje, że dotychczasowe kategorie teatrologiczne a nawet muzykologiczne nie wystarczają do opisu tworzonych współcześnie spektakli. Odwołania do teatru muzycznego i opery wydają się spełnieniem wymogu pola badawczego, w ramach którego Jiřička podejmuje swoje rozważania. Próba zmierzenia się z tyloma złożonymi kwestiami czyni z książki zbiór szkiców. Należałoby poszczególne rozdziały czytać osobno, bądź też wyznaczyć ścieżki czytania.

Centrum *Zdobywców scen akustycznych…* są mikromonografie Heinera Goebbelsa, Olgi Neuwirth, Andreasa Ammera i Helmuta Oehringa. Pierwszy z tej czwórki jest chyba w Polsce najbardziej znany, jako reżyser i teoretyk – jego spektakle były pokazywane w Polsce i opisywane, ukazała się antologia jego tekstów *Przeciw Gesamtkunstwerk* (Korporacja Ha!art, Kraków 2015) w wyborze Jiřički. Zestawienie tych twórców przybliża czytelnikowi różne strategie działania wobec materii spektaklu. Takie metody, jak plądrowanie materiału dźwiękowego nagrań dokumentalnych, czyli samplowanie fragmentów i tworzenie kolaży, użycie hałasu jako narzędzia zaburzenia semantyki, symultaniczne pojawianie się elementów scenicznych oraz ich oddzielność, niczym sposób odbioru słuchowego tonów powtarzają się w analizach poszczególnych dzieł. Dogłębna analiza sposobu pracy z tekstami, do których sięgają ci reżyserzy-kompozytorzy, to najciekawszy i najbardziej spójny element tej publikacji. Wywiady przeprowadzone przez Jiřičkę uzupełniają ten złożony portret twórców konstruujących w teatrze własne sceny akustyczne. Z tego poczwórnego portretu wyłania się obraz pokolenia zachwycającego się cut-upami Williama Burroughsa i Briona Gysina, orkiestrą hałasu Luigiego Russola. Niemieccy twórcy przesiąkli również krautrockiem i radykalnością antykapitalistycznych koncepcji RAF-u. Autor wskazuje na wątki łączące teatry Ammera oraz Goebbelsa z formacją Einstürzende Neubauten. Zza analiz udowadniających swobodę samplowania kultury, szczególnie w pracach dla radia, wyziera dychotomiczna opozycja kultury wysokiej i niskiej, czyli masowej. Ta perspektywa, podsycana cytatami z Theodora Adorna,



kłóci się z odwołaniem do Chrisa Cutlera, którego opis plądrofonii stanowi świadectwo postrzegania całej kultury jako śmietniska. Uwidocznia się ten podział, gdy Jiřička pisze o hip-hopie jako mniej zaawansowanym, mniej wysmakowanym wykorzystaniu techniki kolażowej, niż to, które dostrzega u twórców awangardowych. Jednak, biorąc pod uwagę podejmowaną przez autora próbę wprowadzenia na pole teatrologii form muzycznych, dziwi skąpy opis Einstürzende Neubauten, którego koncerty warto byłoby zanalizować jako dźwiękowy performans albo teatr obiektów. W młynie referencyjnym, jaki autor uruchamia, nie wszystko wsparte zostało dogłębną argumentacją. Czasami czytelnik ginie w morzu przypisów, niekiedy zostaje zaskoczony opisem historii performansów fluxusu w jednym akapicie. Różnorodne działania twórców awangardy amerykańskiej zostają sprowadzone do listy nazwisk: Cage, Meredith Monk, Laurie Anderson. Autor zaznacza we wstępie, że zajmuje się niemieckojęzycznym obszarem teatru muzycznego, jednak z wywiadów z bohaterami książki wynika, że częściej wchodzili oni w dyskusje z amerykańską awangardą muzyczną niż z tezami Bertolta Brechta. Douglas Kahn w książce *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts* pisał, w jaki sposób koncepcje Antonina Artauda wpłynęły na Cage’a i Davida Tudora, stając się międzykontynentalnym połączeniem, fundamentalnym dla powstania happeningu. Przepływy myśli nie ograniczają się do jednej dziedziny, ale przecinają się, tworząc pajęcze sieci.

Zdobywcy scen akustycznych… pod względem uruchomionej aparatury pojęciowej pokazują niewydolność takich kategorii teatrologicznych jak teatr postdramatyczny i teatr postspektakularny. Jiřička pokazuje, jacy twórcy zostali w ramach tych koncepcji pominięci. Na przykład forma muzyczna zaproponowana przez Roberta Ashleya, określana mianem opery, nie została przez Hansa-Thiesa Lehmanna uznana za dzieło postdramatyczne. Jiřička przede wszystkim przepisuje historię teatru postdramatycznego tak, aby uwzględnić twórców sztuki dźwięku, sztuki radiowej, kompozytorów, ale również wprowadzając myśl autorów z Europy Wschodniej – postać Emila Františka Buriana, który o wiele wcześniej niż Bertolt Brecht sformułował zasady teatru muzycznego w pojęciu polidynamiki, czyli heterogicznego kształtu dzieła scenicznego, w którym ruch, światło, obiekt i dźwięk kontrastują ze sobą, tworząc dynamiczne napięcia na poziomie estetycznym.

Tytułowe pojęcie „sceny akustycznej" stanowi najciekawszą kategorię do analizy w badaniach teatrologicznych. Propozycja potraktowania sceny niczym studia nagrań wychodzi od wypowiedzi Goebbelsa w jednym z zamieszczonych w książce wywiadów. Jiřička, odwołując się do swojego doświadczenia dramaturga w teatrze, proponuje skupić się na dźwięku jako sile napędzającej i organizującej działania na scenie. Ten rodzaj perspektywy proponowany był również w *Dramaturgy of Sound in the Avant-garde and Postdramatic Theatre* (2013) przez Mladena Ovadiję, który koncertował się na performansie poezji konkretnej i strategiach ruchu dada. Performatywność w tym ujęciu zostaje oddzielona od poruszającego się ciała instrumentalisty. Pozwala skupić się nie tylko na wykonawcach, ale i na sposobie użycia materiału dźwiękowego. Ovadija wysuwa tezę, że dźwięk to performans. Czytając *Zdobywców scen akustycznych…* miałam wrażenie, że podobne założenie stoi za analizowanym materiałem i próbą wprowadzenia tego, co Jiřička nazywa teatrem muzycznym i radioartem, w samo centrum zainteresowań teatrologii. Pojęcie dramaturgii muzycznej staje się coraz istotniejszą propozycją śledzenia konstrukcji działań scenicznych.

Zdobywcy scen akustycznych…. w kontekście dopiero rozwijającego się zainteresowania dźwiękiem jako działaniem performatywnym oraz sposobem organizowania materii spektaklu, to książka ważna także dla polskiej teatrologii i muzykologii. Jiřička próbuje wyrównać różnice pomiędzy muzykologami zainteresowanymi teatrem a teatrologami zainteresowanymi muzyką, poprzez rys historyczny i niezliczoną liczbę przypisów. Powtarzam ten argument po raz kolejny, ponieważ w Polsce trudno o podobną publikację, która pozwalałaby mieć nadzieje na rozwinięcie badań skupionych na kategorii „sceny akustycznej". Choć mam wiele zastrzeżeń do zarysu historycznego, metodologii oraz sposobu traktowania dzieł kultury masowej przez Jiřičkę, mam również nadzieję, że sposób analizy spektakli wpłynie na polskich krytyków i poszerzy zainteresowania teatrologów i muzykologów o performanse sceniczne wykorzystujące dźwięk. ■

„Didaskalia” można kupić:

BIAŁYSTOK
w księgarni **Akcent**, Rynek Kościuszki 17

GDAŃSK
w **Uniwersyteckiej Księgarni Naukowej Arche**, ul. Bażyńskiego 6
w księgarni **Na Biskupiej Górce**, ul. Bażyńskiego 4

KATOWICE
w księgarni **Libella**, pl. Sejmu Śląskiego 1

KRAKÓW
w siedzibie **Redakcji**, ul. Gołębia 16
w księgarni **Akademickiej**, ul. św. Anny 6
w **PWST**, ul. Straszewskiego 22
w **Bunkrze Sztuki**, pl. Szczepański 3A
w **Klubie Pauza**, ul. Floriańska 18/3
w **MOCAK**-u, ul. Lipowa 4

ŁÓDŹ
w księgarniach: **Księgarnia LITERA**, ul. Nawrot 7
Mała Litera, ul. Ogrodowa 19
Światowid, Piotrkowska 86

OLSZTYN
w **Księgarni Naukowej „Arche”**, ul. Oczapowskiego 12b

POZNAŃ
w księgarni **Powszechna**, ul. Szkolna 5

TORUŃ
w **CSW „Znaki Czasu”**, Wały gen. Sikorskiego 13

WARSZAWA
w księgarniach:
Liber, Krakowskie Przedmieście 24; **Prospero**, Aleje Ujazdowskie 6
Lexicon, ul. Sengera Cichego 24/2a; **Tarabuk**, ul. Browarna 6
Główna Księgarnia im. B. Prusa, ul. Krakowskie Przedmieście 7
Wiejska 14, ul. Wiejska 14
w teatrach: **Narodowym**, **Studio, Ateneum**
w **Akademii Teatralnej**, ul. Miodowa 22/24
w **MiTo artcafébooks**, ul. Waryńskiego 28

WROCŁAW
w siedzibie **Wydawcy**, Rynek-Ratusz 27
w księgarni **Tajne Komplety**, Przejście Garncarskie 2
w **Teatrze Współczesnym**, ul. Rzeźnicza 12
Nieme Kino. Księgarnia filmowa w DCF, Piłsudskiego 64a

ZIELONA GÓRA
w **Księgarni Staromiejskiej**, ul. Żeromskiego 16

W salonach prasy **EMPiK** sp. z o.o. na terenie całego kraju
oraz za pośrednictwem Polperfect (Warszawa, ul. Stągiewna 2c).
Wszystkie dostępne numery „Didaskaliów” są do nabycia również
za pośrednictwem serwisu aukcyjnego Allegro.pl

DRUK
Drukarnia Skleniarz, 30-133 Kraków, ul. Lea 118
tel. (012) 31 22 300, 31 22 322, fax (012) 31 22 349
Nakład: 1000 egzemplarzy

„Didaskalia” są dostępne w bazie CEEOL (https://www.ceeol.com/)



Streszczenia i tytuły artykułów w języku angielskim znajdują się
na stronie www.didaskalia.pl.

WYDAWCA
Instytut im. Jerzego Grotowskiego
Rynek-Ratusz 27, 50-101 Wrocław
tel. (48 71) 344 53 20, tel./fax (48 71) 343 42 67
www.grotowski-institute.art.pl
Paulina Erdanowska: paulina@grotowski-institute.art.pl

WSPÓŁWYDAWCA
Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego
ul. Gołębia 16, 31-007 Kraków

ADRES REDAKCJI
31-007 Kraków, ul. Gołębia 16
tel./fax (48 12) 663 13 50
redakcja@didaskalia.pl
www.didaskalia.pl, www.facebook.com/didaskalia
dyżur redakcyjny: od poniedziałku do piątku w godz. 11-13

Papierowe wydanie pisma „Didaskalia” jest jego wersją pierwotną.
Wydawca prowadzi sprzedaż egzemplarzy archiwalnych.
Spis zawartości dostępny na stronie www.didaskalia.pl

PRENUMERATA
Wpłaty na rok 2019 przyjmujemy na konta:
złotówki – 05 1020 5226 0000 6902 0416 7540
euro – 98 1020 5226 0000 6602 0416 7565
z dopiskiem „Didaskalia. Gazeta Teatralna” oraz z informacją o liczbie egzemplarzy.
Prenumerata krajowa: roczna – 40 zł; dwuletnia dla osób prywatnych – 60 zł;
dwuletnia dla instytucji – 75 zł.
Prenumerata zagraniczna roczna – 40 € lub 45 USD.
Paulina Erdanowska: paulina@grotowski-institute.art.pl

Prenumerata dostępna także za pośrednictwem:
Ruch SA, Kolporter SA, Garmond Press S.A.

Wypominanie Grotowskiego

PERFORMER 17/2019

Internetowe czasopismo naukowe Instytutu im. Jerzego Grotowskiego



grotowski.net/performer

Instytut im. Jerzego Grotowskiego